

ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE  
“UT SUPRA EL FÉNIX”  
DE BLAS EMILIO ATEHORTÚA

YIMI ARLEY GIRALDO MARÍN.

UNIVERSIDAD EAFIT  
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE MUSICA  
MEDELLIN  
2012

ANÁLISIS ESTRUCTURAL  
“UT SUPRA EL FÉNIX”  
DE BLAS EMILIO ATEHORTÚA

YIMI ARLEY GIRALDO MARÍN.

Trabajo de grado presentado como  
Requisito parcial para optar el título de  
Maestría en Música.

ASESOR:  
MAESTRO GUSTAVO YEPES

MEDELLÍN  
UNIVERSIDAD EAFIT  
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
2012

Nota de aceptación

---

---

Presidente del jurado

---

Jurado

---

Jurado

---

Medellín, 4 de Diciembre de 2012

## AGRADECIMIENTOS

Al maestro Gustavo Yepes Londoño, coordinador de la maestría en teoría musical, por sus valiosos aportes al crecimiento personal y profesional de quienes nos hemos beneficiado de sus conocimientos.

A la maestra Cecilia Espinosa y la Doctora Hilda Olaya por su influencia notable en mi formación y apoyado en mis proyectos, A todos mis profesores de pregrado y maestría de la universidad EAFIT. A todos los integrantes de la Orquesta Sinfónica EAFIT.



## CONTENIDOS

CONTENIDOS	5
LISTADO DE ILUSTRACIONES	7
LISTADO DE TABLAS	10
RESUMÉN	11
INTRODUCCIÓN	12
1. MARCO TEÓRICO	20
2. GENERALIDADES DE LA OBRA	40
2.1. GÉNESIS.	40
2.2. COMPOSICIONES DEL MAESTRO BLAS DESPUÉS DE “UT SUPRA EL FÉNIX” (PROYECTOS ACTUALES)	42
2.3. RELACIÓN DE “UT SUPRA EL FÉNIX” CON OTRA OBRA	42
2.4. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA OBRA	43
2.4.1. DEDICATORIA GENERAL DE LA PARTITURA	43
2.4.2. PLANTA ORQUESTAL REQUERIDA	43
3. ANÁLISIS: MACROFORMA	45
4. ANÁLISIS: MESOFORMA	50
4.1. PRIMER MOVIMIENTO: INTRODUCCIÓN Y <i>ADAGIO</i>	50
4.2. SEGUNDO MOVIMIENTO: FUGA – PRESTO; ALLEGRO MODERATO	53
5. ANÁLISIS: MICROFORMA	57
5.1. PRIMER MOVIMIENTO	57
5.1.1 INTRODUCCIÓN	57
5.1.2. <i>ADAGIO</i>	72

5.1.2.1. SECCIÓN A	73
5.1.2.2. PUENTE	84
5.1.2.3. DESARROLLO	88
5.1.2.4. SECCIÓN A´	113
5.2 SEGUNDO MOVIMIENTO	119
5.2.1 SECCIÓN A: FUGA	119
5.2.2. PUENTE (FANFARRIA)	126
5.2.3. SECCIÓN B	128
5.2.4. PUENTE	133
5.2.5. SECCIÓN A	133
5.2.6. CODA	133
6. EDICIÓN DE LA PARTITURA	140
7. ENTREVISTA CON EL COMPOSITOR	161
8. CONCLUSIONES	172
BIBLIOGRAFIA	174
ANEXOS	181
ANEXO 1: Hoja de vida compositor.	181
ANEXO 2: Catálogo Música Sinfónica de Blas Emilio Atehortúa.	184
ANEXO 3: Comentarios sobre las obras de Blas Atehortúa.	188
ANEXO 4: sobre “Ut supra el Fénix”	191
ANEXO 5: documental “Blas el hombre la leyenda”	193
ANEXO 6: Registro del concierto	195

## LISTADO DE ILUSTRACIONES

<i>Ilustración 1: Clases de alturas en la "Set theory"</i> .....	33
<i>Ilustración 2: Ejemplo de Ordenación mínima en la "Set theory"</i> .....	34
<i>Ilustración 3: Compás 1: cuerdas y maderas</i> .....	58
<i>Ilustración 4: Compás 2: Trombones y tuba</i> .....	59
<i>Ilustración 5: Compás: maderas y cornos</i> .....	59
<i>Ilustración 6: compás 4 con ante-compás: cornos y maderas</i> .....	60
<i>Ilustración 7: Compases 4 y 5: Cuerdas, arpa y percusión</i> .....	60
<i>Ilustración 8: compás 6: Chelo y Bajo</i> .....	61
<i>Ilustración 9: compás 7</i> .....	61
<i>Ilustración 10: compás 8: cornos y percusión.</i> .....	62
<i>Ilustración 11: compás 9 y 10.</i> .....	63
<i>Ilustración 12: Ritmo de los violines en el compás 11.</i> .....	65
<i>Ilustración 13: divisi de los violines I, compás 11.</i> .....	65
<i>Ilustración 14: arpeggios ascendentes y descendentes del Violín I</i> .....	66
<i>Ilustración 15: divisi de los violines II, compás 11.</i> .....	67
<i>Ilustración 16: divisi de las violas, compás 11</i> .....	68
<i>Ilustración 17: Arpeggios ascendentes y descendentes de las Violas.</i> .....	68
<i>Ilustración 18: Chelo y bajo, compás 11</i> .....	69
<i>Ilustración 19: Percusión, compás 11</i> .....	69
<i>Ilustración 20: Flautas, oboes y timbal, numeral 5, compás 11</i> .....	70
<i>Ilustración 21: Clarinetes y trompetas, compás 11</i> .....	70
<i>Ilustración 22: sonoridades simultaneas en los vientos, compás 11.</i> .....	71
<i>Ilustración 23: Variación del timbal, numero 2A, compás 11.</i> .....	71
<i>Ilustración 24: Violín I compás 12</i> .....	74
<i>Ilustración 25: Cuerdas, compás 12</i> .....	74
<i>Ilustración 26: cuerda grave, compás 13.</i> .....	75
<i>Ilustración 27: Violín I, compás 13</i> .....	75
<i>Ilustración 28: Arpeggios y acordes formados en el compás 13.</i> .....	76
<i>Ilustración 29: Violín I, compás 14</i> .....	77
<i>Ilustración 30: cuerda grave, compás 14.</i> .....	77
<i>Ilustración 31: reiteración de célula</i> .....	78
<i>Ilustración 32: Viola y chelo, compás 15.</i> .....	79
<i>Ilustración 33: Violín I, compás 15</i> .....	79
<i>Ilustración 34: Células en el violín I, compas 15.</i> .....	79
<i>Ilustración 35: Chelo y bajo, compás 16</i> .....	80
<i>Ilustración 36: Violín II con chelos y bajos, compás 16.</i> .....	80
<i>Ilustración 37: Violín I, compás 16</i> .....	81

<i>Ilustración 38: Notas del puente en el violín I, compás 16.</i>	81
<i>Ilustración 39: Viola y chelo, compás 17.</i>	83
<i>Ilustración 40: Violín II, compás 17.</i>	83
<i>Ilustración 41: Violín I, compás 17.</i>	83
<i>Ilustración 42: Timbal, compás 17.</i>	84
<i>Ilustración 43: tritonos y acordes disminuidos formados en el compás 17.</i>	84
<i>Ilustración 44: Trompeta 1 y violín I, compases 18 y 19.</i>	86
<i>Ilustración 45: análisis gráfico de las blancas en los compases 18 y 19.</i>	87
<i>Ilustración 46: reducción de las notas de los compases 20-22.</i>	88
<i>Ilustración 47: compás 23.</i>	90
<i>Ilustración 48: Viola: compás 24.</i>	91
<i>Ilustración 49: Violín I: compás 24.</i>	91
<i>Ilustración 50: Simultaneidad Violín I y Viola: compás 24.</i>	92
<i>Ilustración 51: sección de escala disminuida y acordes formados: compás 24.</i>	93
<i>Ilustración 52: Violín I: compás 25.</i>	93
<i>Ilustración 53: células resultantes en el chelo: compas 25.</i>	94
<i>Ilustración 54: simultaneidad de Violín I y Chelo: compás 25.</i>	95
<i>Ilustración 55: Violín I: compás 26.</i>	95
<i>Ilustración 56: Cuerdas: compás 26.</i>	96
<i>Ilustración 57: Simultaneidad entre Violín I y Viola: compás 26.</i>	96
<i>Ilustración 58: Flauta, Oboe y Clarinete: compases 27 y 28.</i>	97
<i>Ilustración 59: subdivisión formal compás 27.</i>	98
<i>Ilustración 60: subdivisión formal compás 28.</i>	99
<i>Ilustración 61: Acompañamiento compases 27 y 28.</i>	100
<i>Ilustración 62: Violín I: compás 29.</i>	101
<i>Ilustración 63: comparación entre el final del compás 27 y el principio del 29.</i>	101
<i>Ilustración 64: Violín II: compás 29.</i>	101
<i>Ilustración 65: Viola: compás 30.</i>	102
<i>Ilustración 66: violines I y II: compás 30 con ante-compás.</i>	102
<i>Ilustración 67: Violín I: primera mitad del compás 31.</i>	103
<i>Ilustración 68: Cuerdas: primera mitad compás 31.</i>	104
<i>Ilustración 69: violín I: segunda mitad del compás 31.</i>	104
<i>Ilustración 70: Violín II: segunda mitad del compás 31.</i>	104
<i>Ilustración 71: Viola: segunda mitad del compás 31.</i>	105
<i>Ilustración 72: Pedal compases 33 y 34.</i>	106
<i>Ilustración 73: Viola: compás 33.</i>	107
<i>Ilustración 74: Violín II: compás 33.</i>	107
<i>Ilustración 75: Violín II, repeticiones de notas: compás 33.</i>	108
<i>Ilustración 76: Viola y Chelo: compas 34.</i>	108
<i>Ilustración 77: escala octatónica utilizada en los compases 33 y 34.</i>	109

<i>Ilustración 78: Violín I: compás 34.....</i>	<i>109</i>
<i>Ilustración 79: Violín II: compás 34. ....</i>	<i>109</i>
<i>Ilustración 80: Viola y Chelo: compas 35. ....</i>	<i>110</i>
<i>Ilustración 81: Violín I: compás 35.....</i>	<i>110</i>
<i>Ilustración 82: notas utilizadas por el Violín I y Violín II: compas 35. ....</i>	<i>111</i>
<i>Ilustración 83: Violín II: compás 35. ....</i>	<i>111</i>
<i>Ilustración 84: Violines: compás 36 con ante-compás. ....</i>	<i>112</i>
<i>Ilustración 85: Viola y Chelo: compas 36. ....</i>	<i>112</i>
<i>Ilustración 86: contrabajo: compás 36. ....</i>	<i>113</i>
<i>Ilustración 87: Chelo y bajo: compás 37.....</i>	<i>113</i>
<i>Ilustración 88: ostinato del arpa y el fagot: compases 38-41.....</i>	<i>114</i>
<i>Ilustración 89: comparación de las células iniciales de la sección A y la sección A´.....</i>	<i>115</i>
<i>Ilustración 90: Violines: Compases 38 y primera mitad del 39. ....</i>	<i>115</i>
<i>Ilustración 91: violines: segunda mitad del compás 39 y primera del 40.....</i>	<i>116</i>
<i>Ilustración 92: Violines: segunda mitad del compás 40 y compás 41. ....</i>	<i>116</i>
<i>Ilustración 93: Maderas: compás 42.....</i>	<i>117</i>
<i>Ilustración 94: Cuerdas: compás 43.....</i>	<i>118</i>
<i>Ilustración 95: notas utilizadas para la construcción del sujeto de fuga.....</i>	<i>119</i>
<i>Ilustración 96: sujeto de Fuga.....</i>	<i>119</i>
<i>Ilustración 97: melodía nuclear del sujeto y sus figuraciones de primer, segundo y tercer orden. ....</i>	<i>120</i>
<i>Ilustración 98: estructura microformal del sujeto.....</i>	<i>121</i>
<i>Ilustración 99: Contra-sujeto de la exposición de fuga. ....</i>	<i>122</i>
<i>Ilustración 100: contrapunto de primera especie entre la figuración de 1er orden del sujeto y el contra-sujeto. ....</i>	<i>122</i>
<i>Ilustración 101: contrapunto de segunda especie entre la figuración de 2do orden y el contra-sujeto. ....</i>	<i>123</i>
<i>Ilustración 102: contrapunto de tercera especie entre el sujeto y el contra-sujeto.....</i>	<i>124</i>
<i>Ilustración 103: notas utilizadas por la madera en los compases 9 al 12. ....</i>	<i>125</i>
<i>Ilustración 104: bronces: compases 13 al 17. ....</i>	<i>126</i>
<i>Ilustración 105: fanfarria de las trompetas: compases 18-19. ....</i>	<i>127</i>
<i>Ilustración 106: fanfarria de cornos y trombones: compases 20-21. ....</i>	<i>128</i>
<i>Ilustración 107: cuerdas, sección aleatoria: compás 22. ....</i>	<i>129</i>
<i>Ilustración 108: clarinete, chelo y bajo: compases 23-24.....</i>	<i>130</i>
<i>Ilustración 109: cuerdas: compases 25-26. ....</i>	<i>130</i>
<i>Ilustración 110: cuerdas: compases 27-28. ....</i>	<i>131</i>
<i>Ilustración 111: cuerdas: compases 29-30. ....</i>	<i>132</i>
<i>Ilustración 112: acompañamiento de los cornos: compases del 27 al 30.....</i>	<i>132</i>
<i>Ilustración 113: acordes utilizados en la coda.....</i>	<i>134</i>
<i>Ilustración 114: línea melódica del compás 50. ....</i>	<i>135</i>

<i>Ilustración 115: línea melódica del compás 51.</i>	135
<i>Ilustración 116: línea melódica del compás 52.</i>	136
<i>Ilustración 117: línea melódica del compás 53.</i>	136
<i>Ilustración 118: línea melódica del compás 54.</i>	137
<i>Ilustración 119: línea melódica del compás 55.</i>	137
<i>Ilustración 120: línea melódica del compás 56.</i>	137
<i>Ilustración 121: línea de trompetas, clarinetes y campanas: compases 57 al 60.</i>	138
<i>Ilustración 122: motivo de las cuerdas: compases 57 al 60.</i>	139
<i>Ilustración 123: cuerdas: compases 57 al 60.</i>	139

## LISTADO DE TABLAS

<i>Tabla 1: División entre musicología sistemática e histórica.</i>	24
<i>Tabla 2: Miembros de intervalos dentro de la "Set theory"</i>	33
<i>Tabla 3: forma general de Ut supra el Fénix.</i>	45
<i>Tabla 4: Utilización de la Orquesta en Ut Supra el Fénix.</i>	47
<i>Tabla 5: División formal del primer movimiento</i>	50
<i>Tabla 6: División de la Introducción</i>	51
<i>Tabla 7: División formal del Adagio.</i>	52
<i>Tabla 8: División formal del segundo movimiento</i>	54
<i>Tabla 9: Entradas del Sujeto en la exposición de fuga</i>	54
<i>Tabla 10: División de la sección central del segundo movimiento.</i>	55
<i>Tabla 11: División formal de la coda y utilización de la masa orquestal.</i>	56
<i>Tabla 12: Entradas de los grupos instrumentales en la sección aleatoria de la introducción.</i>	64
<i>Tabla 13: Distancia entre las notas en los bronce.</i>	125

## RESUMÉN

El proceso de creación, ejecución y divulgación de una obra musical constituye sólo una parte del acercamiento y conocimiento de ella, que se completa con estudios musicológicos con distintos enfoques. En este contexto se plantea el presente proyecto que busca dar luces de la estructura de una obra teniendo como eje el estudio inmanente de la partitura.

En el análisis de “Ut Supra El Fénix” de Blas Emilio Atehortúa, se buscan de manera exhaustiva las características estructurales de unidad en la obra y las relaciones de cada una de las partes que, de manera consciente o inconsciente, fueron consignadas por el compositor, teniendo como función evidenciar los elementos más relevantes desde el punto de vista orquestal, armónico, melódico, rítmico y formal, entre otros.

La idea central de este proyecto es realizar un proceso original de análisis para una obra sinfónica del repertorio colombiano. Se plantea inicialmente un análisis macroformal donde se incluyen todas las relaciones entre los dos movimientos de la obra; una segunda parte del análisis está relacionada con la mesoforma y las divisiones seccionales de cada uno de los movimientos y se termina con un exhaustivo análisis microformal de todas las pequeñas partes dentro de cada sección de la obra.

## INTRODUCCIÓN

El análisis musical ha tenido la misión de dar explicaciones y resolver una pregunta inicial de ¿Cómo funciona una obra musical?<sup>1</sup> A lo que se han ido agregando, a través de la reciente historia del análisis<sup>2</sup>, otros interrogantes como: ¿Qué significa la obra?, ¿Cómo está planteada por el compositor?, ¿Qué vínculos extra musicales se encuentran en la obra?, ¿Cómo se percibe la obra?; todo esto como producto de vincular el análisis musical con otras disciplinas como la hermenéutica, la psicología, la filosofía, la semiología, etc.

En la búsqueda del entendimiento de la obra musical, se han planteado históricamente diversos caminos para llegar a su comprensión. Cada uno de estos caminos constituye una tendencia de interpretación que busca explicarla, en algunos casos oponiéndose a los demás análisis que sobre ella se puedan hacer, pero siempre buscando hacerle nuevos aportes, aportes que, en la mayoría de los casos, no necesariamente fueron considerados por el compositor.

Como resultado de la creciente producción sobre análisis musical en las últimas décadas, se ha evidenciado una notoria vinculación de la música con otras disciplinas como la psicología, la semántica y la hermenéutica, entre otras, que han hecho importantes aportes sobre percepción, semiología, fenomenología e incluso poesía, que sugieren nuevas formas de entender y disfrutar el discurso musical y que rechazan el concepto de la obra como algo autónomo y completo y dan mayor importancia a la inclusión del oyente dentro de un análisis más acertado.

---

<sup>1</sup> El planteamiento de esta pregunta como base del análisis musical se atribuye a Ian Bent en publicaciones hechas en *"The New Oxford Companion to music"*, *"Analysis (Macmillan, 1987)"*, *"New Grove Dictionary"* y citado regularmente por otros teóricos como Alberto Guzmán, María Nagore, Arnold Whital, entre otros.

<sup>2</sup> El análisis es relativamente nuevo como disciplina: históricamente se pueden hallar escritos y opiniones sobre distintos aspectos musicales pero la atribución de disciplina orientada al estudio de una obra musical data del siglo XIX; los primeros análisis musicales, según Clemens Kühn, están orientados hacia las obras instrumentales de Beethoven. KÜHN, Clemens. Tratado de la Forma musical. Editorial Labor, P. 12.



Estos planteamientos cuestionan la producción de los analistas estructuralistas que recurren a valores únicamente objetivos y tienen como base el estudio de las formas musicales y procedimientos de composición, buscando en cada obra los elementos de coherencia, lógica y consecuencias dentro de un lenguaje determinado de acuerdo con el estilo y la época en que se suscribe la obra.

Si el objetivo del análisis es llegar al entendimiento amplio de una obra musical, una nueva tendencia, más que contradecir un análisis previo, lo que debería hacer es complementar y ampliar el nivel de conocimiento que se tiene sobre dicha obra. Nicholas Cook<sup>3</sup> mantiene un rechazo generalizado a la concepción de esa disciplina como algo completo y plantea un equilibrio entre el análisis formal y la hermenéutica: *“Creo que el énfasis que algunos analistas le dan a la objetividad e imparcialidad va en contra de la opinión personal que es la razón más sensata para que alguien se interese en la música”*. (Cook, p. 3)

Cada análisis sobre una obra debería ser visto, entonces, como un aporte a ella, sin entrar a calificar cuál es el mejor. Finalmente, todo lo que se diga de una obra complementa y amplía el entendimiento sobre la misma. Históricamente, el fin del análisis ha sido, simplemente, la búsqueda del mejor entendimiento de una creación musical. Esta función del análisis está aún vigente cuando hablamos de música del siglo XX o del XXI; el planteamiento de Joel Lester<sup>4</sup> está a favor de una percepción personal también: *“No hay un único modo <correcto> de analizar o escuchar la música del siglo XX<sup>5</sup>, como no lo ha habido de ninguna música; la percepción de una obra de arte es una cuestión muy personal.”* (Lester, p. 9)

---

<sup>3</sup> COOK, Nicholas. A Guide to Musical Analysis. New York: Oxford University Press, 1987, pág. 3.

<sup>4</sup> LESTER, Joel. Enfoques analíticos de la música del siglo XX. Traducción: Alfredo Brotons y Antonio Gómez. Madrid: Editorial AKAL, 2005. Pág. 9.

<sup>5</sup> Este es un planteamiento hecho antes de terminar el siglo XX pero que se aplica igualmente a la nueva música del siglo XXI, que por lo reciente de su creación no es considerada aún por algunos autores.

Es claro que la música no tiene interpretaciones absolutamente fijas y que hay que dejar amplios márgenes para la apreciación personal. Un trozo musical puede tener diferentes significados para el compositor, el ejecutante intérprete y el auditor; por eso, en la teoría musical no caben análisis completos, y, como lo menciona Jan LaRue<sup>6</sup>, el análisis sólo puede llevar a cabo una parte de la tarea referida a la comprensión musical y no se debe pretender reemplazar el sentimiento o competir con él; puede, en cambio, aumentar el grado de nuestra percepción de la riqueza imaginativa de un compositor.

Finalmente, si el objetivo es comprender la obra musical, el análisis formal y estructuralista no debería contradecir los conocimientos sobre percepción y, menos aún, olvidar su estrecha relación con la historia y la cultura. Al acercarme al análisis de una obra sinfónica, mi intención no es defender un punto de vista como algo único, sino, aportar, desde el estado actual de mi formación teórico – analítica musical, al entendimiento de ella.

En la concepción del término “análisis musical”<sup>7</sup>, las últimas décadas han visto surgir una larga discusión entre las distintas tendencias y, como consecuencia de esto, se han publicado durante el último tiempo una gran cantidad de escritos sobre análisis, casi que relegando el análisis mismo a un segundo plano. Podemos fácilmente encontrar, en cualquier fuente, escritos y opiniones sobre análisis; pero ejemplos y amplios estudios sobre obras específicas son de difícil localización. María Nagore<sup>8</sup> plantea como elemento de alarma la exuberancia de escritos sobre análisis, planteando y replanteando su estatus, límites, objetivos,

---

<sup>6</sup> LaRUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. España: colección Idea música, 2004. Pág XII.

<sup>7</sup> El término “análisis” en el Diccionario de la Lengua Española es: Distinción y separación de las partes de un todo hasta llegar a conocer los principios o elementos de este, a esta definición la siguen otras complementarias como: estudio de las relaciones, de la utilidad por medio de la verificación; estudio de los comportamientos y actitudes de los individuos a través de una situación específica dentro de un medio o contexto.

<sup>8</sup> NAGORE, María. “El análisis musical, entre el formalismo y la Hermenéutica”. En: *Músicas al sur*, número 1, enero de 2004.

entre otros aspectos. Para ella, esto es un indicio de que lo que está en crisis, más que la práctica analítica, es la propia concepción del análisis.

En el caso específico de la música colombiana, el mayor énfasis sobre el estudio de una obra musical se ha dado en el campo de la musicología histórica y, desde finales del siglo XIX, se ha desarrollado la publicación de un repertorio que, como afirma la investigadora Ellie Anne Duque<sup>9</sup>, es de corte sencillo y directo, donde predomina el concepto melódico y que ha tenido la intención prioritaria del rescate de las partituras; por otra parte, y como lo señala el joven musicólogo Juan Fernando Velásquez<sup>10</sup>, a estas publicaciones se sumaron un sinnúmero de artículos, críticas, crónicas, anuncios y comentarios que han constituido los primeros intentos de teoría musical en Colombia.

Este notorio interés por desarrollar la práctica de la musicología histórica<sup>11</sup> en Colombia ha promovido un mayor rigor en el tratamiento de los temas durante el siglo XX. Aún sin considerar las partituras como fuentes primarias, las referencias más directas del desarrollo teórico musical en Colombia se evidencia en dos publicaciones realizadas por monseñor José Ignacio Perdomo Escobar y por Andrés Pardo Tovar<sup>12</sup> quien, junto con Ellie Anne Duque, Jaime Cortés, Alberto Guzmán, Jesús Pinzón, Egberto Bermúdez, entre otros, autores de más recientes publicaciones investigativas, hablan de la producción teórica en Colombia durante el último siglo, aunque en materia y orientación histórica, primordialmente.

---

<sup>9</sup>DUQUE, Ellie Anne. La música en las publicaciones colombianas del Siglo XIX. Bogotá: Música Americana, 1998. pág. 15

<sup>10</sup> VELÁSQUEZ, Juan Fernando "Los ecos de la Villa- La música en los periódicos y revistas de Medellín. Becas de investigación Alcaldía de Medellín, 2011, p. 102.

<sup>11</sup> El termino musicología se atribuye a Guido Adler quien realizó la división entre musicología histórica y sistemática; esta división es hoy objetada por algunos debido a que atribuye erróneamente el nombre de musicología sólo a los estudios históricos. En la siguiente sección, se tratará este caso con mayor amplitud. (ver marco teórico)

<sup>12</sup> "Historia de la música en Colombia", publicada en 1945, con una última actualización en 1980 y "La cultura musical en Colombia", extraída de "Historia Extensa de Colombia", de Perdomo y Pardo, respectivamente, son consideradas las dos obras más representativas de la historia musical de Colombia en el siglo XX.

El presente proyecto pretende pues realizar un análisis musical <estructural> detallado y exhaustivo de una obra musical específica, que hemos seleccionado por su concepción moderna, con un lenguaje novedoso y elementos variados. Hablamos de uno de los compositores antioqueños más sobresalientes en los ámbitos nacional e internacional, el maestro Blas Emilio Atehortúa.

La intención es realizar un estudio amplio y riguroso de la estructura de la obra, de su génesis, de la forma, del contrapunto, de la orquestación, la armonía y el ritmo, entre otros; de tal suerte que permita revelar elementos de construcción y coherencia y que sirva como ayuda en la obtención de material que dé luces al entendimiento netamente musical de esta obra orquestal colombiana.

“Ut supra el Fénix” es tomada como modelo para la realización de este análisis por la evidente mezcla de lenguajes modernos con estructuras tradicionales, que permiten estudiar y extraer una gran cantidad de recursos que revelan la construcción en la composición musical del Maestro Atehortúa. Las circunstancias de su creación hacen que sea propia para el estudio de una gran cantidad de elementos musicales, ya que, como el mismo compositor lo menciona, la intención era escribir una obra que resumiera toda una larga vida como compositor y que sirviera como prueba de sus buenas condiciones después de someterse a una riesgosa intervención quirúrgica.<sup>13</sup>

La mayoría de las investigaciones y escritos sobre música colombiana se han basado, entonces, en el aspecto biográfico de los compositores y el rescate, edición y publicación de partituras. Algunos estudios un poco más avanzados han hecho algunos acercamientos someros hacia el análisis armónico y, en menor medida, análisis de estructuras, contrapunto, orquestación, interpretación y estilo;

---

<sup>13</sup> Entrevista realizada por el autor el 25 de enero de 2012. Una transcripción se incluye completa al final del presente proyecto.

este proyecto pretende dar énfasis a estos factores para aportar a las bases de consulta sobre el compositor Blas Emilio Atehortúa.

La manera de abarcar el presente proyecto es a través del estudio estructural de la partitura desde varias perspectivas, abarcadas en tres dimensiones<sup>14</sup>: Macro-forma, meso-forma y micro-forma. En la macro-forma se toma la obra como un todo y se consideran los elementos contrastantes en cada uno de los dos movimientos, pero también la unidad que la cohesiona. La meso-forma se centra en las características individuales de cada uno de los movimientos, su división, contrastes y relación de cada una de las partes y secciones. En el extremo opuesto, consideramos la micro-forma como la división en los elementos mínimos de cada una de las secciones de los movimientos.

Ninguna de las tres dimensiones pretenderá explicar o aclarar completamente el funcionamiento de la obra por sí misma; el ideal es pensar esos niveles simultáneamente, pues es claro que considerar el detalle, el motivo o una célula mínima nos dará sólo una concepción fragmentaria que no considera una posible interpretación general o global correcta; opuestamente, si se considera el nivel mayor de análisis nunca sabremos cabalmente cómo se logra el equilibrio, la simetría y la estabilidad de la obra.

Una reciente publicación de la musicóloga Marta Enna Rodríguez<sup>15</sup> sobre la Sinfonía N° 2 de Guillermo Uribe Holguín, se constituye en uno de los primeros intentos de estudiar una obra musical basándose en la partitura, aunque ligada siempre al contexto social del compositor, con lo que se busca llegar a la comprensión de la música conociendo, simultáneamente con el lenguaje y la

---

<sup>14</sup> Un planteamiento en tres dimensiones para el análisis es propuesto por Jan LaRue en “Análisis del estilo musical”, de manera similar Gustavo Yepes en el Cuaderno de investigación N° 87 “Cuatro teoremas sobre la música tonal” de la universidad EAFIT en la definición de “Forma” plantea el uso de estos tres niveles en el análisis musical.

<sup>15</sup> RODRÍGUEZ, Marta Enna. Sinfonía del Terruño de Guillermo Uribe Holguín, la obra y sus contextos. Bogotá: Colección Prometeo, Universidad de los Andes, 2009, 142 págs.

notación musical, elementos verídicos de contexto, influencias, entorno geográfico y momentos cronológicos de la composición. Este proyecto es completado por el Director Jorge Tribiño,<sup>16</sup> quien realizó posteriormente un proyecto sobre la edición de la partitura analizada por Marta Enna.

Cabe mencionar, antes de abocar este trabajo, dos proyectos previos sobre el maestro Blas Emilio Atehortúa: el primero, realizado por el grupo Interdis de la Universidad Nacional de Medellín,<sup>17</sup> basado en hechos biográficos del compositor; y el segundo es una reciente publicación de la Universidad del Bosque, con una intención totalmente distinta, ya que su énfasis está en el estudio del estilo y la estética observados en la obra orquestal del compositor, escrito por el maestro Pedro Alejandro Sarmiento<sup>18</sup>.

Complementan este proyecto la edición de la partitura y el montaje con la Orquesta sinfónica EAFIT, en uno de sus conciertos de la temporada 2012, de la obra que nos ocupa aquí, “Ut supra el Fénix”, que permite dejar grabación fílmica y de audio de buena calidad, de dicha obra.

La intención, con este análisis, como lo mencionamos ya antes, nunca será contradecir otros estudios que sobre esta obra se realicen posteriormente y queda abierta la posibilidad de realizar otros proyectos que hagan aportes a la obra, que

---

<sup>16</sup> TRIBIÑO, Jorge. Sinfonía N° 2, del terruño de Guillermo Uribe Olguín, edición de la partitura, monografía para optar el título de Maestría como Director Orquestal en la Universidad EAFIT – Medellín. 2011. (sin publicar)

<sup>17</sup> “Blas Emilio Atehortúa, el hombre la leyenda”: El Grupo Interdis (integrado por la matemática Galina Likosova, el ingeniero Hernán Humberto Restrepo y el médico Luis Carlos Rodríguez) realiza un proyecto a manera de documental sin utilizar formatos predeterminados acercándose a la vida cotidiana del personaje, sumándole investigación etnográfica para contar la vida y obra del maestro.

<sup>18</sup> SARMIENTO, Pedro Alejandro. La música de Blas Atehortúa, un estudio teórico, estilístico y estético de su obra para orquesta sinfónica. Bogotá: Universidad del Bosque, 2011.

por la intención de análisis netamente musical no alcanzamos a abarcar en este proyecto.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Proyectos de análisis desde la percepción, la psicología, la hermenéutica y el discurso literario (por mencionar algunos) serían buenos complementos para este trabajo.

## 1. MARCO TEÓRICO

*¿A qué se debe que una obra musical no se desmorone hasta mera acumulación de ideas, que no deje tras de sí la impresión insípida de la arbitrariedad, sino que produzca la sensación de un todo compacto y congruente? Esta es una de las cuestiones capitales, y más estimulante, a la que la reflexión sobre la forma intenta dar respuesta. Kuhn<sup>20</sup>*

Aunque el análisis musical como disciplina es relativamente nuevo, no podemos negar que, ya desde la antigua Grecia, se teorizaba sobre asuntos relacionados con la música: los planteamientos de Pitágoras (ca. 580 a. C. – ca. 495 a. C.) Aristógenes (o Aristóxeno, 354-300 a C), se constituyen en los primeros intentos por abordar teóricamente algunos asuntos relacionados con asuntos musicales. Las dos posiciones, aunque son planteadas en momentos históricamente diferentes, se constituyen en el principio de las discusiones sobre los distintos acercamientos al análisis: para Pitágoras, la mayor preocupación era ligar la música a estudios matemáticos y, contrariamente, Aristógenes buscaba la música en las revelaciones intuitivas del oído.<sup>21</sup>

La constitución posterior de los modos medievales es planteada inicialmente por Ptolomeo (100 – 170) quien transmitió a la edad media la teoría musical (de los modos) de la Grecia antigua, teoría instaurada posteriormente por Boecio (480-524), quien describe la notación griega y la teoría de los modos, lo que induciría, algunos siglos después, a los primeros intentos de notación musical postcristiana. A Boecio se atribuye un posible error de interpretación del sentido de las especies modales, por haber producido, en la práctica, una rotación, aunque manteniendo los mismos nombres.

---

<sup>20</sup> KÜHN, Clemens, Tratado de la forma musical. Barcelona: Idea música, 1994. pág. 17.

<sup>21</sup> FUBINI, Enrico, La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX, Alianza Editorial, 2005. 600 pág.



La teoría de los modos fue el eje de las discusiones en el Renacimiento hasta desembocar en la consolidación de la armonía tonal con base en los dos modos mayor y menor.<sup>22</sup> G. Zarlino (1517-1590) puede ser considerado el más importante teórico desde Aristógenes y su trabajo tuvo su énfasis en estudiar las alturas de los sonidos, además de haber intentado dar luces al entendimiento de la teoría de los modos que pasaron de Grecia a la Edad media; consciente del posible error de Boecio, intentó corregir lo que creía una mala interpretación del antiguo sistema griego, sin tener conocimiento de que los antiguos leían los intervalos de manera descendente.<sup>23</sup> En su tratado *Institutioni Harmoniche*, Zarlino incluyó importantes aportes a la armonía y al contrapunto como: el planteamiento de las terceras como base de la armonía, además de intentar explicar, por primera vez, la norma que prohibía las quintas y octavas paralelas.

Durante los siglos XVI y XVII se fueron estructurando tendencias y desarrollos comunes en cuanto al tratamiento de la composición de obras musicales, paralelas a estudios teóricos que trataban de dar explicación de la obra musical por medio de la retórica, que género una idea concreta de forma musical: Los escritos filosóficos, las teorías de los afectos, las especulaciones sobre poética musical y algunos intentos por revelar las técnicas y elementos de composición de períodos anteriores constituyeron algunos proyectos “primarios” que intentaron proporcionar material a la teoría musical.<sup>24</sup>

La idea de progreso que se instauró en la cultura occidental en el siglo XVIII influyó el estudio de distintas áreas del conocimiento, que empezaron a dar interés científico y rigurosidad al trabajo propio de cada disciplina. En el campo de la

---

<sup>22</sup> Cuando hablamos de armonía tonal hacemos referencia a la estandarización de los modos jónicos y eólicos (escala mayor y menor)

<sup>23</sup> GUZMÁN NARANJO, Alberto. Historia Crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical. Cali: Editorial Universidad del Valle, 2007. Página 21.

<sup>24</sup> Escritos como “*Institutioni Harmoniche*” de G. Zarlino, “*Dialogo della musica antica e della moderna*” de Vincenzo Galilei, “*The principles of music in singing and setting*” de Charles Butler, “*Retórica musical*” de Johannes Mathenson, “*Música poética*” de Joachim Burmeister son ejemplos de la producción teorica de este periodo.

teoría musical, se inició un período de fortalecimiento que se inicia con los tratados de Rameau<sup>25</sup> y que sólo logró su consolidación como disciplina a finales del siglo XIX. Rameau escribió varios tratados donde ligaba la música a postulados matemáticos buscando que ésta fuera una ciencia deductiva. En su teoría, sistematiza las prácticas armónicas desde 100 años antes hasta él y los conceptos que fueron base de la armonía europea hasta 1900.

En este periodo, la teoría (musical) se preocupó por proponer nuevas formas de análisis que llevaran al entendimiento y que, en lo posible, fueran universales y no permitieran cuestionamiento alguno. Nuevamente, y como había pasado en el pasado, surgen dos corrientes: la de aquéllos que se valen de la matemática, la física, la acústica para plantear teorías en lo posible probables e <<irrefutables>> basados en los postulados de Rameau, quien afirmaba que “*la música es una ciencia físico-matemática*”, por una parte; y una corriente opuesta que privilegiaba las explicaciones metafísicas y psicológicas.<sup>26</sup> Momigny, aunque defensor de las teorías de Rameau, plantea la interrelación de un análisis poético como complemento del análisis técnico.

Varias teorías y opiniones sobre el entendimiento de la Armonía, el contrapunto, las frases y otros elementos formales musicales son consideradas por varios teóricos del siglo XIX, quienes trataron de explicar algunas obras de compositores anteriores como Bach, Mozart o Haydn, entre otros. El término “Formas musicales” aparece en este período y se orientaba, como lo dice Clemens Kühn<sup>27</sup>, hacia las obras instrumentales de Beethoven, que posteriormente, vía Brahms y Schönberg,

---

<sup>25</sup> Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Compositor y Teórico Francés, se ocupó a lo largo de toda su vida, más que de ninguna otra cosa, de la teoría. Tiene cuatro obras principales donde expone su teoría de la música: *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, (1722), *Nouveau système de musique théorique*, (1726), *Génération harmonique*, (1737), *Démonstration du principe de l'harmonie*, (1750).

A demás cuenta con muchos otros escritos cortos donde plantea sus teorías.

<sup>26</sup> Una diferencia muy notoria se da, por ejemplo, en los postulados de J. Momigny (1762-1842) seguidor de las teorías de Rameau y F. J. Fétis (1784-1871) opositor de estas y quien cuestionaba el conocimiento sobre elementos fundamentales de las ciencias exactas y la música en los escritos de Momigny.

<sup>27</sup> KÜHN, Op. Cit. pág. 12-13

llegan a la actualidad. En ese siglo se da una búsqueda incesante por estandarizar y lograr el anhelo tardío de pensar en una disciplina que diera valor y rigurosidad a los estudios sobre temas musicales y, como lo menciona el doctor Fernando Gil:<sup>28</sup>, es en el siglo XIX cuando se preguntan por la cientificidad, la sistematización y la rigurosidad del trabajo que estaban realizando; por esto aparece el término “musicología” que buscaba incluir, tanto los estudios analíticos sobre una obra musical como los estudios históricos. Según Samuel Claro<sup>29</sup>, aunque el término aparece en ese momento histórico, ya desde el siglo XVIII, con Johann N. Forkel (1749-1818), se presentaba una visión global de la música que comprendía, tanto un aspecto histórico como científico, lo cual ha inducido a los biógrafos de Forkel a considerarlo como el fundador de la musicología, aún cuando el término no existiera durante su tiempo.

El teórico que definió, en primera instancia, el nacimiento de la musicología con unos objetivos definidos, derivados de los conceptos de ciencia y cultura, fue Guido Adler (1855-1941) quien codificó la división entre musicología sistemática e histórica, considerando además la necesidad de pensar en unas ciencias o disciplinas auxiliares que profundizaran en el estudio de los diferentes problemas.

La musicología, para Adler, tiene que ver con todos los aspectos de la música, ya sean históricos o sistemáticos, puesto que no se trata de una simple inserción entre la historia de la música y la estética musical. Su tarea consiste en la investigación y explicación del curso que han seguido los productos composicionales y su objetivo es el estudio de los orígenes, el desarrollo y la agrupación de las obras musicales, así como también la dependencia y la esfera de influencia de cada personalidad musical

---

<sup>28</sup> GIL ARAQUE, Fernando. La ciudad que encanta: “Entre convergencias y divergencias, una aproximación a la relación música, historia cultural y otras disciplinas”. Tesis doctoral, universidad Nacional de Colombia. Medellín: 2009, Pág. 7. (Sin publicar)

<sup>29</sup> CLARO V., Samuel. Hacia una definición del concepto de musicología, contribución a la música Hispanoamericana. Revista musical Chilena. Pág. 10. consultado (24.05.2012)  
<http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/14458/14771>

En la Tabla 1, se presenta la división propuesta por Adler, citada por Fernando Gil y Samuel Claro:<sup>30</sup>

*Tabla 1: División entre musicología sistemática e histórica.*

Musicología Sistemática	Musicología Histórica
<p>Estudio de las leyes principales aplicadas a varias ramas de la música</p> <p>A. [Teoría Especulativa] Investigación y Justificación de estas Leyes en:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Armonía (tonal).</li> <li>2. Ritmo (por unidad de tiempo),</li> <li>3. Melodía (correlación de lo tonal y lo temporal).</li> </ol> <p>B. Estética y psicología de la música.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Comparación y estimación de valores</li> <li>2. Cuestionarios con lo anterior.</li> </ol> <p>C. Pedagogía Musical.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. La enseñanza general de la música.</li> <li>2. Enseñanza de la armonía.</li> <li>3. Contrapunto.</li> <li>4. Enseñanza de composición.</li> <li>5. Enseñanza de orquestación.</li> <li>6. Método de instrucción en el canto y la interpretación musical.</li> </ol> <p>D. Musicología. [Etnomusicología] (Investigación y comparación al servicio de la etnografía y el folklore) .</p>	<p>Historia de la música organizada por épocas, pueblos, gobiernos, ciudades, escuelas, artistas individuales.</p> <p>A. Paleografía Musical. (Sistemas de notación, semiología).</p> <p>B. Divisiones Históricas Básicas. (Agrupamiento de formas musicales).</p> <p>C. Leyes.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Aquellas que están presentes en obras de arte de una época.</li> <li>2. Cómo se han formulado y enseñado por los teóricos de cada período.</li> <li>3. Cómo aparecen en la práctica artística (en oposición a la teoría).</li> </ol> <p>D. Instrumentos Musicales.</p>

Aunque el término “musicología” está ligado a cualquier estudio que se realice sobre una obra musical, la tradición del siglo XX lo ha utilizado solamente para los

---

<sup>30</sup> GIL, Op cit. Pág. 9  
y CLARO, Op Cit. Pág. 11

estudios relacionados con “musicología histórica.” El maestro Gustavo Yepes<sup>31</sup> habla del término Musicología y lo define como:

De acuerdo con la Etimología, Musicología, es decir, tratado de la música, es de un nivel taxonómico más general que la llamada “Teoría de la Música”, expresión que escribimos entre comillas porque no puede haber logos alguno sin teoría, lo que equivale a decir que toda musicología es teorizante y, por tanto, teoría. Musicología es también de un nivel más general que la Historia, la Estética, la Poética o la Psicología de la Música y otras disciplinas más especializadas que aquélla, y que son sus ramas. La Musicología podría entenderse, por tanto, como gran disciplina con campos como los siguientes: Gramática musical (Morfosintaxis, Organología, Ritmomelódica, Musicografía, Contrapunto, Armonía, Orquestación); Musicología histórica de la Música, Sociomusicología, Psicomusicología, Neuromusicología, Musicalidad humana, Semiótica musical, Musicopatología, Musicoterapia, Música y computación, Filosofía de la Música, Estética musical, Etnomusicología, Acústica, Pedagogía musical.... Ya sabemos que hay explicaciones históricas para todo ello; sin embargo no es razón suficiente para no corregirlo (Yepes, p 7).

Esta aclaración del uso del término es necesaria antes de abordar el tema del “análisis musical” en el siglo XX, perteneciente a la “teoría de la música” o a la “musicología sistemática”, para dar claridad al desarrollo histórico que han tenido las investigaciones relacionadas con la gramática y la sintaxis de la música.

Las teorías musicales que produjo el siglo XX son numerosas pues, a la par con el interés de analizar obras del pasado surgía la necesidad de encontrar métodos analíticos para las nuevas producciones musicales, por una parte; pero, además, aparecían posibles nuevas visiones de, incluso, obras pretéritas. Casi que, en el mismo momento histórico en el que nace el análisis musical como disciplina interesada en hacer revelaciones internas de obras de compositores anteriores, desaparece el interés de los compositores por hacer obras bajo los patrones

---

<sup>31</sup> YEPES, Gustavo. Cuatro teoremas sobre la música tonal - Cuaderno de investigación. Medellín: Universidad EAFIT, 2011, Págs. 73 y 75

tonales y formales establecidos previamente, que fue el interés inicial de la teoría musical.

Para Rudolph Reti<sup>32</sup> el cambio de siglo fue un período de confusión pues, de una manera extraña, los compositores que no se sometían al señuelo de la “Atonalidad”<sup>33</sup> eran relegados y terminaban acercándose a ella, bien sea para saber cómo contradecirla o para hacer acercamientos en sus composiciones. En el otro lado, estaban los vanguardistas que contrariamente a sus composiciones “atonales” todavía aceptaban la tonalidad<sup>34</sup> en la orientación de la formación musical.

Los primeros métodos de análisis estaban encaminados a obras tonales, aún cuando la producción musical empezaba a cambiar. Los análisis buscaban descubrir la parte orgánica y natural de las obras <tonales> y los aspectos de estructura musical empezaron a ser considerados. Para N. Cook<sup>35</sup>, la base de lo que sería el “análisis musical” se dio como producto de la recopilación y clasificación de todo lo que los teóricos encontraron en la música (Escalas, acordes, formas, instrumentos, etc.) que, junto con el nuevo pensamiento científico, constituyeron una nueva manera de estudiar la música.

Hugo Riemann<sup>36</sup> publicó varias teorías a partir del estudio detallado de la obra de compositores como Beethoven, Bach, Brahms entre otros, incorporando varios tipos de estructura de frase que se encuentra en la música, en términos de patrones de inhalación y exhalación; para Riemann, la fórmula <débil-fuerte> es

---

<sup>32</sup> RETI, Rudolph. Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad. Estudio de algunas tendencias manifestadas en el siglo XX. Madrid: Ediciones Rialp S. A., 1965. Pág. 24

<sup>33</sup> El término “atonalidad” incluyó inicialmente y antes de la aparición de otros términos todas las tendencias que se alejaban de la tonalidad.

<sup>34</sup> El término tonal, fue introducido a mediados del siglo XIX y pretendía denominar un sistema, cuyo uso se había generalizado durante varios siglos. (Reti, Op. Cit. pág 28)

<sup>35</sup> COOK, Nicholas. A guide to musical analysis. New York: Oxford University Press, 1987. Pag 7 y 8.

<sup>36</sup> Hugo Riemann (1849-1919) musicólogo. Autor de una abundante obra teórica musical, reconocido como el musicólogo más importante de su época por su amplia producción escrita.

denominada *motiv* y la considera la base fundamental de cualquier construcción. Este motivo, según A. Guzmán<sup>37</sup> no se debe confundir con una unidad temática; se trata de una herramienta conceptual para el análisis. La obra de Riemann, según Alexander Rehding,<sup>38</sup> ocupa un lugar importante en la historia del análisis pues influyó las ideas de las generaciones posteriores y su trabajo coincidió con la institucionalización de la musicología académica en el cambio de siglo.

El interés que tuvo Riemann por el análisis musical lo llevó a vincularlo con las ciencias y con la tecnología moderna, haciendo importantes adelantos e influenciando casi todas las áreas de la musicología<sup>39</sup>; sus publicaciones, que llegan casi a la media centena, incluyen análisis de obras de varios compositores, libros sobre formas musicales, armonía, contrapunto, interpretación y estética musical, entre otros.

Dentro de la llamada Musicología Sistemática, El siglo XX vio nacer un sinnúmero de corrientes que, a la par con los análisis netamente musicales o estructurales, complementaban o contradecían estos postulados: la hermenéutica musical, relacionada evidentemente con: la retórica, presente ya desde la antigua Grecia; la teoría de los afectos y los esquemas galantes del Barroco; las intenciones de buscar el “espíritu” en la música del Romanticismo (*Geist*) produjeron una mezcla que vinculaba aspectos técnicos musicales con interpretaciones poéticas de la obra musical, lo que E. T. A. Hoffmann<sup>40</sup> calificaba como una mezcla de lo racional y lo irracional.

Heinrich Schenker (1868-1935) inició una corriente de búsqueda de lo esencial en el discurso musical dentro de la música tonal que, posteriormente, Forte, Cooper,

---

<sup>37</sup> GUZMÁN. Op. Cit., Pág. 106

<sup>38</sup> Ver: REHDING, Alexander. Hugo Riemann and the Birth of modern musical Thought. New Jersey: Princeton University.

<sup>39</sup> Aunque a Riemann no se le atribuye un método específico de análisis musical, si fue el antecesor de muchas de las corrientes analíticas del siglo XX.

<sup>40</sup> HOFFMANN, citado por A. Guzmán: Op Cit pág. 107.

Meyer, Lerdahl y Jackendoff, entre otros, siguieron con nuevas ideas que han hecho de los procesos de análisis y síntesis herramientas muy útiles para el entendimiento de la música tonal. El análisis schenkeriano tiene como objetivo determinar el contenido musical y el significado de cada sección dentro de una estructura armónica que plantea dos ejes básicos: la tónica y la dominante y enlaza cada uno de las notas de la partitura mediante una mezcla de gráficos y signos musicales.

El concepto básico del análisis schenkeriano es la reducción melódica y armónica; por eso la necesidad de extraer y deformar las líneas para encontrar los elementos básicos que tengan un significado (funcional) dentro de una visión amplia de la obra musical. Según Felix Salzer<sup>41</sup> lo que se busca es encontrar las funciones y elementos estructurales en la melodía, el contrapunto y la armonía mediante un proceso de reducción, buscando los elementos que dan estructura a una obra o sección; este análisis, agrega Salzer, sólo puede ser abordado por una persona que entienda los problemas estructurales de una obra determinada.

De acuerdo con A. Guzmán<sup>42</sup>, los análisis schenkerianos proceden por reducción para evidenciar los componentes básicos, utilizando gráficos con notación rítmica tradicional y con notación analítica que se centra en las voces exteriores. Aunque la influencia de Schenker es decisiva en el análisis del siglo XX, se le ha criticado, como advierte Guzmán, la ausencia total de aspectos como el ritmo, los motivos, la forma y otros elementos extra musicales de la música tonal. Lo que podemos concluir es que la teoría Schenkeriana busca una unidad orgánica en la música <tonal>, dando énfasis al análisis armónico y melódico.

---

<sup>41</sup> SCHENKER, Heinrich. Five graphic music analyses. Introduction by Felix Salzer. 2da Ed. New York: Dover publications.. 60 págs.

<sup>42</sup> GUZMÁN, Op Cit. Pág. 113.



Al igual que el análisis schenkeriano, Leonard Meyer<sup>43</sup> crea un sistema que intentaba averiguar cómo es la estructura de la música para ligarla con las reacciones emocionales del oyente. Las técnicas de Meyer son útiles para observar los rasgos más evidentes, especialmente los contrastes rítmicos, elemento no considerado en el análisis schenkeriano; por eso, la teoría de Meyer, según Nicholas Cook<sup>44</sup>, es complementaria al análisis de Schenker.

Meyer, según Cook, intentaba explicar las emociones que surgen de la música en función de lo que el oyente espera que suceda y lo compara con lo que sucede en realidad. Estas expectativas estaban determinadas por dos elementos: las estructuras creadas en la música según las normas y la manera como un oyente competente interpreta dichas normas.

Meyer utiliza el término “style analysis” para plantear la necesidad de conocer las normas estilísticas que expliquen la satisfacción emocional que causa la música a partir de su estructura técnica. El sistema de Meyer tiene dos limitantes: la primera, el hecho de reducir el contenido emocional a la experiencia de unidad y coherencia y la segunda, la tendencia al análisis cuasiexclusivo de obras tonales.

En los años 50s, las teorías psicológicas conocidas como la “Gestalt” tuvieron mucho éxito. Según estas teorías, la emoción se explicaba en términos de resultado de la frustración de expectativas. Meyer continuó esta línea para definir el concepto de “significado” en música. Para Huron,<sup>45</sup> Meyer pretende buscar significados tanto intelectuales como emocionales y plantea dos términos que no serán excluyentes: los significados absolutos y los significados referenciales, dando énfasis a los aspectos psicológicos sin negar las referencias

---

<sup>43</sup> Leonard B. Meyer (1918-2007) compositor, filósofo y teórico. Escribió grandes obras dentro del campo del análisis y la teoría estética de la música.

<sup>44</sup> COOK, Op. Cit. Pág. 70-71

<sup>45</sup> HURON, David. Leonard Meyer: Emotion and Meaning in Music [on line]. Chicago: Chicago University Press. <http://csml.som.ohio-state.edu/Music829D/Notes/Meyer1.html>. Consultado (02.05.2012)

estructuralistas. Lo que realmente plantea Meyer es que las relaciones evidentes en la obra misma pueden dar cuenta de las emociones y sentimientos en el oyente.

Una investigación posterior orientada en la misma dirección que los trabajos de Meyer será la “Teoría generativa de la música tonal” de F. Lerdhal y R. Jackendoff<sup>46</sup>, quienes expresan que los seres humanos poseen una capacidad innata para la comprensión de la sintaxis formalista de la música. Esta teoría analiza la música entendida desde la perspectiva de la ciencia cognoscitiva. El punto de partida es la búsqueda de una gramática de la música con la ayuda de la lingüística generativa según Chomsky.

Para Lerdhal y Jackendoff<sup>47</sup> lo que pretenden abordar en su teoría es la relación entre la música y la respuesta emocional, al tratar la teoría de la música como algo esencialmente psicológico, alejado de los conceptos puramente analíticos y situando la teoría en el territorio donde los afectos puedan plantearse plenamente por teorías posteriores. La teoría generativa restringe las consideraciones a aspectos estructurales sin negar la importancia de los afectos en la experiencia personal de la música. *“El sistema puede verse como un proceso que toma como fuente una superficie musical dada y cuyo producto es la estructura que percibe el oyente”* (Lerdahl y Jackendoff)<sup>48</sup>

Todas estas teorías eran exclusivas para el análisis de obras tonales; los acercamientos teóricos a obras no tonales fueron tardíos, aun cuando ya se habían desarrollado nuevas tendencias de composición.

---

<sup>46</sup> Su trabajo fue influenciado por N. Chomsky, quien trabajó la teoría generativa en los años cincuenta con relación a la lingüística, donde plantea la capacidad del ser humano de generar un conjunto infinito de oraciones mediante signos y elementos lingüísticos finitos.

<sup>47</sup> LERDHAL, Fred Y JACKENDOFF, Ray. Teoría generativa de la música tonal”, traducido por Juan González y Castelao Martínez. Editorial Akal, 2003. págs. 9 y 10

<sup>48</sup> IBÍD, pág. 11

Schönberg<sup>49</sup> había planteaba el concepto de “idea musical” producto de la coherencia lograda en el desarrollo y resuelta al final de una obra mediante la oposición del material inicial y una serie de motivos y ritmos que se le van agregando. Para Schönberg, una obra se construye por la repetición con variaciones (rítmicas, interválicas, armónicas, melódicas, etc) de un motivo. Estos planteamientos son la base de la teoría de Rudolph Reti.<sup>50</sup>

Reti plantea la necesidad de incluir la música del siglo XX en la teoría musical, entendiendo la música moderna como la música que va en contra del dominio de la “tonalidad”.<sup>51</sup> Su método produce una serie de células; cada una de ellas es el contorno de un motivo e igualmente cada célula puede ser sometida a transposición e inversión; el concepto introducido por Reti es el de “patrón temático” como base del análisis, ya que brinda un factor real de homogeneidad.<sup>52</sup>

A Reti se atribuye el primer análisis que se publicó sobre una composición “atonal” en la revista musical vienesa “*Der Merker*” (junio 1911). El artículo contenía un análisis temático de la obra de Schönberg, *Drei Klavierstücke, op. 11*. Schönberg le escribió una carta<sup>53</sup> agradeciéndole por darle valor a la composición y resaltando su cercanía en su manera de pensar.

Las nuevas técnicas de composición han requerido nuevos métodos de análisis; en efecto, la música del siglo XIX había agotado la tonalidad y, como lo menciona

---

<sup>49</sup> Arnold Schönberg (1874-1951) reconocido por sus composiciones vanguardistas, por su aporte a la música del siglo XX, sus conceptos de armonía y contrapunto y, en menor medida, por sus posiciones analíticas que han sido consideradas contradictorias.

<sup>50</sup> Rudolph Reti (1885-1957): Analista, compositor y pianista serbio. Plantea un método de análisis contrario al de sus predecesores que incluía las nuevas tendencias de composición del siglo XX.

<sup>51</sup> RETI, Op. Cit. págs. 22-23

<sup>52</sup> Este teoría analítica la desarrolla ampliamente en su publicación “The Thematic Process in Music” de 1951. Algunos ejemplos de análisis de Reti se encuentran en las obras de Guzmán, Op. Cit. Págs. 150-152; Cook, Op. Cit., Págs. 91-115; DUNSBY, Jonathan. Thematic and motivic analysis. the Cambridge history of Western Music theory. Págs 914-916

<sup>53</sup> El manuscrito y la traducción de la carta están incluidas en: RETI, Op. Cit., Págs 80-81

Persichetti,<sup>54</sup> el lenguaje que heredó el siglo XX es un lenguaje perturbado en su equilibrio tradicional por la armonía alterada que nos llevó a la dispersión. Los compositores han creado nuevos mecanismos y técnicas; los recursos musicales contemporáneos incluyen una amplia variedad de materiales; la mezcla de estilos está compuesta por muchos ingredientes: el uso extremo de la tonalidad (politonalismo, atonalismo), el uso de material exótico, sustitución de los sistemas funcionales por otros donde los doce sonidos tienen igual importancia y donde el concepto de armonía está dado por la alternancia de tensiones y relajaciones. El material que ofrece el siglo XX para su análisis es numeroso y la dificultad para una sintonización es evidente, agrega Persichetti.

La tendencia de los analistas del siglo, según Lester<sup>55</sup>, es la búsqueda de métodos que permitan explorar cómo las alturas se relacionan entre sí en la música no tonal, permitiendo comprender las posibilidades que brindan las diferentes combinaciones de alturas. Para Joseph Straus<sup>56</sup>, las distintas teorías que han surgido se pueden abarcar en tres tendencias: el atonalismo libre, el trabajo con los doce tonos y la música céntrica. El resultado de los esfuerzos de los teóricos por revelar los sistemas de composición de la música “no tonal” produjo la “teoría de conjuntos<sup>57</sup>”.

La teoría de conjuntos fue elaborada inicialmente por Milton Babbitt (1916-2011), tiene su origen en la formulación del matemático Georg Cantor y pretende dar respuesta a la necesidad de una organización sistemática en “las músicas no

---

<sup>54</sup> PEERSICHETTI, Vicent. Armonía del siglo XX. traducción: Alicia Santos. Madrid: Real musical Ed., 1985. Pág 5-9

<sup>55</sup> LESTER, Joel. Enfoques analíticos de la música del siglo XX. Traducción: Alfredo Brotons y Antonio Gómez. Madrid: Editorial AKAL, 2005. pág 75.

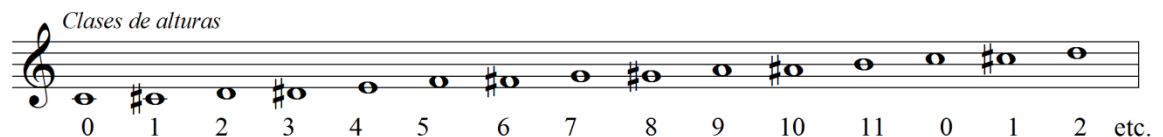
<sup>56</sup> STRAUS, Joseph N. Introduction to post-tonal Theory. New York: Prentice-Hall, Inc. Pág vii.

<sup>57</sup> Conocida como “Set-theory” permite analizar música <temperada> sin funcionalidad: es decir utiliza los doce tonos con la afinación tradicional pero sin prioridad tonal. Ver: COOK, Nicholas. Op. Cit. Pág 124; LESTER, Joel. Op Cit., STRAUS, Joseph. Op Cit., GRAETZER, Guillermo. La música contemporánea. Ed. Rocordi: Buenos Aires, 1980; GUZMÁN, Alberto. Op. cit. pág 76; ROIG-FRANCOLÍ, Miguel. Understanding post-tonal music. McGraw-Hill: New York, 2008. 366 págs.

tonales”; esta teoría, según Guzmán<sup>58</sup>, no es una herramienta exclusiva de un tipo de música del siglo XX ya que muchas tendencias compositivas (incluidas algunas del siglo XIX) han mostrado sus riquezas a la luz del análisis de la <<set theory>>.

En la teoría de conjuntos, se utilizan las “clases de alturas” (traducción literal que Yepes<sup>59</sup> denomina como “grados genéricos”) para nombrar las notas sin importar los tradicionales nombres de una sílaba ni las letras; en este sistema, un grado genérico o <<pitch class>> no hace ninguna diferenciación entre los enarmónicos o las distintas octavas de las notas; por tanto, hay 12 “clases de alturas”<sup>60</sup> que se indican en *Ilustración 1* :

*Ilustración 1: Clases de alturas en la "Set theory"*



En la teoría de conjuntos, los intervalos están dados por el número de semitonos entre las notas e, igualmente, los nombres tradicionales (tales como 2ª. mayor, 5ª. disminuida) pasan a un segundo plano; tenemos 6 “clases de intervalos”<sup>61</sup> (*interval class*) donde cada clase incluye: un intervalo, su complemento y todos los compuestos del intervalo y sus complementos:

*Tabla 2: Miembros de intervalos dentro de la "Set theory"*

Clases de intervalo (interval class)	1	2	3	4	5	6
Miembros (Pitch interval)	1,11,13,	2,10,14,	3,9,15,	4,8,16	5,7,17,	5,18

<sup>58</sup> GUZMÁN, Op. Cit. Pág. 76

<sup>59</sup> Yepes, Gustavo. El Sistema tonal funcional, Libro inédito, pág. 310

<sup>60</sup> En las clases de alturas se puede considerar el “cero fijo” partiendo desde la nota “do” ó el “cero variable” o móvil dependiendo la nota en la que comienza la obra a analizar.

<sup>61</sup> Algunas publicaciones incluyen la clase de intervalo “0” para referirse a los intervalos: 0, 12, 24, etc.

El análisis de piezas <no tonales> mediante la teoría de conjuntos se da por la segmentación y extracción de “grupos o conjuntos de clases de alturas” (*Pitch-class sets*). Las notas en un conjunto pueden estar en cualquier orden sin importar la altura de cada una de ellas. Para un manejo más compacto que evite la proliferación de conjuntos se busca la forma básica (*normal form*), que según el procedimiento establecido por Allen Forte,<sup>62</sup> se denomina “permutación circular” y pretende encontrar la combinación que tiene las menores “clases de intervalos” posibles mediante reducción y transposición, de este grupo de “clases de alturas”. Finalmente se plantea la búsqueda de la ordenación mínima (*prime form*) transportando la <normal form> de manera que su primera nota sea cero. En Ilustración 2 se muestra el procedimiento para llegar a la ordenación mínima de un tetracordio.<sup>63</sup>

*Ilustración 2: Ejemplo de Ordenación mínima en la "Set theory"*

grupo de notas

normal form  
(las distancias menores posibles entre cada nota)

prime form  
(transposición a cero, en la tabla de Forte es el tetracordio 4-9)

\* Weber.

La <set theory> también contempla dos tipos de análisis opuestos: el primero incluye la música que sin ser tonal<sup>64</sup> tiene como base una nota específica (clase de altura) o algún “grupo de clases de alturas” como un camino de organización y que constituye una gran cantidad de música “pos-tonal” y el segundo, el estudio de las

<sup>62</sup> Allen Forte fue pinero en la estructuración y clasificación de los conjuntos de clases de alturas. Citado por: STRAUS, Op. Cit. Pág. 49.

<sup>63</sup> Ejemplo del autor con un fragmento extraído de cuarteto Op. 5, N° 4 de Weber

<sup>64</sup> La música tonal tiene dos características: la funcionalidad armónica y el tratamiento de los intervalos; una gran cantidad de música del siglo XX, al igual que la música tonal, puede ser céntrica pero sin estar planeada funcionalmente y sin el concepto tradicional de privilegiar los intervalos consonantes.

series dodecafónicas que constituye una ordenación de las doce “clases de alturas”

La música céntrica<sup>65</sup> estudia mediante los mismos procedimientos previos los usos de regiones de “clases de alturas” que pueden asociarse a estructuras conocidas como: modos, escalas de tonos enteros, escalas octatónicas, series de cuartas y quintas, etc. Estas regiones según Lester<sup>66</sup>, constituyen nuevas alturas focales y nuevas colecciones de alturas en niveles más amplios. Mediante el cambio de ejes y la interacción y modificación de los conjuntos, se pueden extraer temas y secciones.

La técnica dodecafónica emplea como material inicial, una serie u ordenación original de los doce sonidos, la cual aparece en la composición de varias formas: la serie original, la serie retrógrada, la inversión de la serie, la inversión retrógrada y la transposición de cada una de las formas de la serie<sup>67</sup>. Partiendo de la <set theory>, una serie dodecafónica puede estar subdividida por sectores formados por “grupos de notas” (hexacordios o tetracordios).

Una de las desventajas de la <set theory> es la consideración mínima de otros elementos distintos de la melodía y los bloques sonoros (armonía), tales como el ritmo, el timbre, la dinámica, la articulación, entre otras, que están por fuera de las consideraciones más importantes de estos análisis.

La segunda mitad del siglo XX vio el surgimiento de la semiología<sup>68</sup> musical como ciencia que se desarrolla en torno al lenguaje musical, que da énfasis a su estructura, su gramática y sus posibilidades semánticas. Como lo menciona

---

<sup>65</sup> El término es utilizado para referirse a la música que sin ser tonal tiene como base una nota específica o un grupo de notas.

<sup>66</sup> LESTER. Op. Cit. Pág.155

<sup>67</sup> ROIG-FRANCOLÍ, Op. Cit. Pág.159-161

<sup>68</sup> Semiología: es la disciplina que aborda la interpretación de los fenómenos significantes, objetos de sentidos, sistemas de significación, lenguajes, discursos y los procesos a ellos asociados.

Susana González Aktories,<sup>69</sup> en este corto tiempo que ha transcurrido desde su surgimiento, la semiología musical ha dejado de ser un mero ejercicio experimental y ha consolidado el debate semiológico de la música, elaborando teorías cada vez más amplias, minuciosas y refinadas en torno al hecho musical. Prueba de ello es la vasta bibliografía surgida en este breve lapso, lo que ha dado a la música un nuevo enfoque.

En la actualidad, la semiología comprende un campo muy amplio de investigación interdisciplinario que incide, no sólo en cuestiones musicales, sino también en otras áreas de estudio. Para un gran número de teóricos, la semiología musical es la forma idónea de realizar el análisis de una obra, toda vez que incluye enfoques de distintas disciplinas, como Musicología, Lingüística, Estética de la recepción, Psicología experimental, Antropología, Hermenéutica y otras ciencias cognitivas, entre otras.

La semiología ha buscado separarse cada vez más de modelos de análisis formalistas para privilegiar enfoques orientados a la cognición del lenguaje musical; para Cook<sup>70</sup>, es posible entender mejor el análisis semiótico sin involucrarse demasiado en la teorización (bastante complicada) en la que se basa y plantea una explicación paralela al análisis semiótico de un discurso:

Al realizar un análisis semiótico de un discurso se buscan los elementos básicos de construcción que tienen un significado lingüístico y luego se investiga cómo estos bloques se relacionan entre si y cómo se forma el discurso. De la misma manera, al analizar una pieza musical, primero se fragmenta en unidades que poseen algún grado de importancia dentro de la pieza y luego se analiza la forma en la que éstas se distribuyen a lo largo de la pieza, con el fin de descubrir los principios que rigen esta distribución. Este procedimiento es esencialmente el mismo de la <set theory> y los medios por los que se realiza se asemejan a los análisis

---

<sup>69</sup> GONZÁLEZ AKTORIES, Susana. Reflexiones Sobre Semiología Musical [on line]: serie brevarios de semiología musical. Consultado (05.05.2012).

<http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/servicios/publicaciones/reflexiones/Reflexiones.PDF>

<sup>70</sup> COOK, Op. Cit. Pág. 151.



motívos de Reti, de modo que es posible entender el análisis semiótico sin involucrarse demasiado en la teorización. (COOK, p. 151)

Aunque Cook trata de desarrollar una idea sencilla que aclare el significado del análisis semiológico, deja por fuera muchas otras consideraciones que se han desarrollado a través de la reciente historia del análisis. Jean-Jacques Nattiez<sup>71</sup> es pionero en los planteamientos del análisis semiológico; tomó las consideraciones analíticas estructurales y de conjeturas planteadas por Nicolas Ruwet<sup>72</sup> y que posteriormente llamarían nivel inmanente y los planteamientos de Jean Molino<sup>73</sup> que buscaba integrar los tres niveles de la comunicación en la música para plantear las directrices de la semiología musical.<sup>74</sup>

Como lo expresa Jorge Martinez Ulloa<sup>75</sup>, el nombre de Jean-Jacques Nattiez, dentro de la semiótica de la música, es el punto de referencia desde los inicios de la década de los '70, cuando aplicó la tripartición de Molino al análisis de la música. Para Nattiez, el camino del análisis va desde las consideraciones del compositor y su traducción en la partitura, pasando por la ejecución, para terminar en la percepción e interpretación final del oyente. El análisis semiológico se plantea en tres niveles:

1. el nivel poiético, relacionado con la creación de la obra, incluye la narrativa biográfica e histórica.

---

<sup>71</sup> Jean-Jacques Nattiez (1945- ) Teórico musical y profesor de la universidad de Montreal. fue alumno de Jean Molino y Nicolas Ruwet. Nattiez se ha convertido en una referencia obligada para la musicología de las últimas décadas y, obviamente, también para la naciente práctica de la semiótica de la música.

<sup>72</sup> Nicholas Ruwet (1932-2001) Lingüista y analista musical Belga, en el campo musical es reconocido por su interés de realizar análisis objetivos que buscaban encontrar una sintaxis de una pieza sin referencias externas.

<sup>73</sup> Jean Molino fue uno de los pioneros en el planteamiento de la semiótica musical y su producción va en caminata a las explicaciones sobre el hecho musical como realización real de una obra.

<sup>74</sup> Otros autores que han aportado a la estructuración de la semiología musical son: Michel Klein, Michel Iberty, Charles Boilés, entre otros.

<sup>75</sup> MARTINEZ ULLOA, Jorge. Entrevista a Jean-Jacques Nattiez. Revista musical chilena. 1996, vol.50, n.186 pág. 73-82

2. el nivel inmanente, relacionado con los análisis de “conjetura” o formalistas sobre la partitura que concentra las propiedades del mensaje simbólico también llamado nivel neutro.
3. el nivel estésico o nivel de recepción, que considera la música como un hecho musical relacionado con la interpretación psicológica del oyente.

Estos niveles buscan los lazos entre cada uno de los procesos de una obra musical heredados de la lingüística. Según Nattiez<sup>76</sup>, la semiótica de la música se debe entender como una disciplina que establece la relación entre los aspectos de la substancia musical y los objetos a los cuales esta substancia se dirige.

En la medida que la práctica semiológica se hereda de la lingüística, ha asimilado de ésta la necesidad de explicitar mediante reglas los lazos entre las cosas. La perspectiva semiológica nos obliga a establecer los nexos entre los datos, las informaciones de alguna forma externas al texto mismo y los aspectos del texto musical en sí (Nattiez, p. 74).

Finalmente, para Nattiez<sup>77</sup>, el análisis trata de establecer si se produce el efecto de comunicación musical. En un sentido más general, la semiología estudia sistemas de signos que portan un mensaje, en un acto de comunicación. Nattiez<sup>78</sup> resume su proyecto teórico de semiología musical en la explicación de los signos que se utilizan como referencia, partiendo de la división de éstos en: intrínsecos (a los que la música se refiere) y extrínsecos (semánticos, afectivos, etc) y considerando los dos puntos extremos de interpretación de los signos (creador y oyente) para plantear una doble vía: desde el nivel neutro hacia el poiético o estésico y la búsqueda de información externa que aporte al nivel neutro, el fin último es la búsqueda del material musical que sirve de agente en la comunicación.

---

<sup>76</sup> IBÍD, p. 74

<sup>77</sup> NATTIEZ, citado por: GUZMÁN, Op. Cit., p. 128-131

<sup>78</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques. *La musique, la recherche et la vie*. Ottawa: Edt. Leméac, 1999. Pág. 62-63.

La semiótica musical ha incorporado recientemente la noción de “*competencia musical*,” inspirada en la teoría de los códigos de Umberto Eco, quien busca en su “*tratado de semiótica general*”<sup>79</sup> elaborar una teoría global de todos los sistemas de significado y de comunicación.

El análisis musical se ha nutrido de un sin número de ciencias y ramas alternas que nos llevan a concluir que, si el objetivo de cualquier análisis es avanzar más allá de lo obvio para llegar a lo que no lo es, no debemos considerar un análisis específico de una obra musical como algo cerrado, sino como un paso en el entendimiento de dicha obra; para Nagore<sup>80</sup>, los mayores avances que se han dado en el ámbito del análisis se atribuyen a su carácter interdisciplinario y plantea la función del análisis musical como complemento en el entendimiento de una obra musical: “*El análisis musical no se debe considerar un fin en sí mismo, sino una herramienta de acercamiento a la obra musical... Hoy parece que todo el mundo está de acuerdo en que no existe un análisis que <agote> el significado de la obra musical, que sea el único válido. Cada perspectiva analítica contribuye a enriquecer la comprensión de la música.*” (Nagore)

Es notorio que los modelos de análisis de la musicología han evolucionado desde las primeras publicaciones a finales del siglo XIX. Estos modelos se han ido flexibilizando cada vez más y han desarrollado nuevas posibilidades de acercamiento a lo musical. Pero en ese terreno, como en muchos otros, hay algo básico: para entender a fondo las nuevas corrientes de una disciplina, conviene remontarse a las primeras fuentes que le dieron origen. Éste es uno de los propósitos fundamentales de este marco de referencia previo al análisis musical de una obra del repertorio sinfónico colombiano.

---

<sup>79</sup> ECO, Umberto. Tratado de semiótica general. Barcelona: Editorial Lumen, 2000. 460 pág.

<sup>80</sup> NAGORE, Op. Cit. Pág. 3.

## 2. GENERALIDADES DE LA OBRA

UT SUPRA EL FÉNIX, Op. 230, BLAS EMILIO ATEHORTÚA

Dos Movimiento Sinfónicos.

### 2.1. GÉNESIS.

Henry Collet, médico venezolano, durante una hospitalización del maestro Blas hace aproximadamente 10 años en la ciudad de Caracas, pidió al compositor que trajera papel pautado y lápiz para que no parara su labor de composición durante su estadía en la clínica. Al preguntarle al médico por la razón para esta petición, éste respondió al maestro: “quería ver en qué condiciones estaba su cerebro; que, aunque el no era músico, sí era medico del cuerpo y del corazón”. Este momento fue recordado por el maestro en 2009 cuando salió de la operación de trasplante de riñón a la que se sometió en marzo de ese año en el hospital Pablo Tobón Uribe de la ciudad de Medellín<sup>81</sup>:

Cuando me hicieron la operación (trasplante de riñón) hace tres años (el 8 de marzo de 2009) tenía un poco de desconfianza conmigo mismo y no sabía cómo estaba mi mente después de la operación; quería probar en qué condiciones estaba mi cerebro y empecé una suite para cuerdas que dediqué al Hospital. Al ver que mi cerebro estaba bien, decidí hacer una obra para orquesta y fue cuando empecé a trabajar en esta obra (Ut supra el fénix)<sup>82</sup> (Atehortúa).

La obra fue terminada el 22 de octubre de ese mismo año, fecha del cumpleaños del compositor, y fue la prueba personal de sus buenas condiciones mentales: *“el temor más grande que tenía era de alterar mi labor como compositor; por eso, al*

---

<sup>81</sup> Esta historia previa la narró la Maestra Sonia Arias de Atehortúa, esposa del maestro Blas, en octubre de 2010 durante los ensayos de la obra con la Orquesta Filarmónica de Medellín.

<sup>82</sup> Entrevista realizada por el autor el 25 de enero de 2012 en la ciudad de Bucaramanga. Una transcripción se incluye completa al final del presente proyecto

*terminar la obra, la satisfacción fue enorme porque me probé a mí mismo que, a pesar de tener un cuerpo extraño en mi cuerpo, seguía siendo yo mismo”*

La obra fue estrenada en Medellín el 26 de octubre de 2010 en el teatro Metropolitano, dirigida por el compositor, con la Orquesta Filarmónica de Medellín; el concierto fue complementado con su concierto para timbales, dirigido por el maestro Alejandro Posada. El resultado fue satisfactorio aunque el compositor manifiesta que, para una segunda ejecución,<sup>83</sup> le gustaría hacer algunas cosas que no alcanzó a planear por falta de tiempo de ensayo y por las dificultades de salud: *“la orquesta reaccionó bien, tuvimos muy poco tiempo de ensayo y me hubiera gustado hacer algunas cosas que no se pudo hacer pero quedé muy satisfecho con lo que escuché y los músicos disfrutaron mucho de esta obra.”*

La dedicatoria fue para la orquesta Simón Bolívar de Caracas y para la Orquesta Sinfónica del estado Lara de Barquisimeto, dos orquestas con las que ha trabajado constantemente el compositor y que han tocado sus obras y las de sus alumnos.

El título de la obra resultó de mezclar dos elementos: la expresión latina “Ut supra<sup>84</sup>” y el mito egipcio de “el fénix<sup>85</sup>” que renace de sus cenizas. Para el maestro Blas, este título significa la nueva oportunidad que tiene de mejorar sus condiciones de vida tras una operación que, como él mismo dijo, era demasiado riesgosa; además, duró más de tres años esperando un donante:

Yo estuve mucho tiempo con una máquina que hacía las veces de riñón; por eso, cuando llamaron a mi esposa para decirle que tenían un donante, inmediatamente salimos para Medellín. A mi no me importaba el riesgo de

---

<sup>83</sup> Como producto de esta investigación, se realizó un segundo montaje de esta obra con la Orquesta Sinfónica EAFIT, dirigida por la maestra Cecilia Espinosa Arango.

<sup>84</sup> Ut supra es una expresión latina que significa “como arriba”, “como antes”

<sup>85</sup> El mito del ave Fénix, alimentó varias doctrinas y concepciones religiosas de supervivencia, el ave fénix aparece en la mitología de varias culturas.

la operación porque tenía mucho por ganar y quería volver a hacer cosas que me había limitado las condiciones en las que estaba. Ya ahora me ven y es muy distinto a como estaba antes (de la operación). Por esto, cuando compuse esta obra para orquesta (después de la operación), la llamé “Ut supra el fénix”, como antes el fénix, por la leyenda del fénix de renacer de las cenizas (Atehortúa).

## 2.2. COMPOSICIONES DEL MAESTRO BLAS DESPUÉS DE “UT SUPRA EL FÉNIX” (PROYECTOS ACTUALES)

Previamente, compuso una suite para cuerdas en honor al Hospital Pablo Tobón Uribe, llamada: “Suite Paisa HPTU” escrita en 5 movimientos, que incluye un torbellino con fuga; esta obra se tocó en el hospital.

Después de Ut supra el fénix y La suite para cuerdas, el maestro Blas ha escrito: 8 miniaturas para piano y guitarra dedicadas a su esposa (pianista); el plan final es componer 10 miniaturas (faltan dos); la “Sinfonía Dramática” para dos coros masculinos, mezzosoprano y bajo solistas, órgano y orquesta sinfónica grande; recientemente terminó una obra comisionada para Noruega, “Diálogo con Ibsen”, para dos coros mixtos y un coro de niños, con texto (en noruego) del escritor Enrik Ibsen.

Actualmente, el maestro Blas está terminando las obras: “Conceptus” que se tocará en Cuba para abrir el período de verano de la orquesta de Pittsburgh y “Obertura para Octubre” en homenaje a Franz Liszt.

## 2.3. RELACIÓN DE “UT SUPRA EL FÉNIX” CON OTRA OBRA

El camino recorrido por el compositor para llegar a este opus (230) es notable y pasa por un gran número de obras sinfónicas, de cámara, corales, religiosas, conciertos solistas, obras sinfónico-corales, obras para el teatro y el cine. Por esto,

esta obra no tiene un estilo único, sino, una recopilación de elementos de composición que el maestro había utilizado en sus *Opus* anteriores.

En cuanto a citas textuales, la fanfarria del segundo movimiento, tiene una relación con un oratorio que compuso Blas para Valladolid, llamado “el gran navegante”, que tiene una semi-fanfarria heroica. Según lo expresó el compositor, ésta es la única sección casi literal que utilizó de otra obra; el resto es material nuevo: “*Solo utilicé conscientemente una sección de otra obra y fue la fanfarria que ubiqué en el segundo movimiento, que significa en canto victorioso y triunfal por haber salido adelante después de la operación.*”<sup>86</sup>

## 2.4. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA OBRA

### 2.4.1. DEDICATORIA GENERAL DE LA PARTITURA

A la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar “A” de Caracas y a la Orquesta Sinfónica del estado Lara de Barquisimeto (Venezuela)

### 2.4.2. PLANTA ORQUESTAL REQUERIDA

MADERAS:

Piccolo

Flautas I y II

Oboes I y II

Clarinetes I y II en Si bemol

Fagotes I y II

Contrafagot (opcional)

---

<sup>86</sup> Entrevista realizada por el autor el 25 de enero de 2012.

**BRONCES:**

Cornos I, II, III y IV

Trompetas I, II y III

Trombones I, II y III

Tuba

**PERCUSIÓN I, II Y III:**

1. Gran casa, Piatti

2. Campanas tubulares, Redoblante

3. Tam-tam, Plato Grande Suspendido

ARPA

**CUERDAS:** Violines I, Violines II, Violas, Violonchelos y Contrabajos

**DURACIÓN APROXIMADA:** 12 Minutos



### 3. ANÁLISIS: MACROFORMA

La obra está concebida en dos movimientos, cada uno con partes contrastantes y bien definidas entre sí, donde el compositor combina una número considerable de elementos, producto de la utilización de lenguajes y géneros musicales diferentes que buscan la creación de ambientes diversos. Por eso, la unidad entre los dos movimientos no se logra por la utilización de componentes melódicos o rítmicos idénticos, extraídos o derivados unos de otros (aunque utiliza algunos estilos de composición similares pero reservados cada uno a cada movimiento), sino por la concepción macro formal de la obra.

El elemento unificador más fuerte es la forma y la distribución del material dentro de cada uno de los dos movimientos: cada uno de ellos se puede dividir en 3 partes principales, con las dos partes extremas relacionadas y una parte interna contrastante. La obra, en su visión más amplia, está rodeada por dos secciones de consideración: una introducción en el primer movimiento y una coda en el segundo movimiento, lo que le da sentido de unidad estructural. Un gráfico general de la forma de la obra se incluye en la Tabla 3.

*Tabla 3: forma general de Ut supra el Fénix*

Primer movimiento (Introducción y Adagio)			
Introducción	A	Desarrollo	A'

Segundo movimiento (Fuga - Presto; Allegro moderato)			
A	B	A	Coda

Los dos movimientos tienen características drásticamente diferentes; además del Poliestilismo<sup>87</sup> en el lenguaje y la construcción cíclica, que incluye repetición de material en cada movimiento; el ritmo, la armonía y la melodía entre los movimientos son notoriamente diferentes, y el autor reserva procedimientos extremos a cada uno de los movimientos dentro de una notoria utilización de mezclas de estilos de composición

Las texturas son totalmente diferentes en ellos: el primero es un *adagio* donde se mezclan estilos de composición propios del siglo XX, como la indeterminación, los agregados o *clusters*<sup>88</sup>, el pantonalismo<sup>89</sup>, la polirritmia y la polimetría. Por el contrario, y tras la búsqueda de un contraste extremo, el segundo movimiento es un *Presto* donde utiliza géneros de composición más antiguos, como: la fuga, el coral, pasajes heráldicos (Fanfarria) y melodía con acompañamiento.

En cuanto a la orquestación, la obra deja ver un gran arco tímbrico: la orquesta es utilizada en su totalidad solo en los extremos de la obra: principio del primer movimiento (Introducción) y final del segundo (Coda). El autor empieza el primer movimiento utilizando la orquesta con una gran variedad de timbres y se va reduciendo la instrumentación para terminarlo con la sección de cuerdas. El segundo movimiento toma esta sección tímbrica y va añadiendo nuevas sonoridades para terminar con un *tutti* orquestal.

---

<sup>87</sup> Poliestilismo es el uso de múltiples estilos o técnicas musicales, y es considerado una característica posmoderna. Compositores poliestilísticos son, por ejemplo, Lera Auerbach, Luciano Berio, William Bolcom, Sofia Gubaidulina, Hans Werner Henze, George Rochberg, Arturo Rodas, Magaly Ruiz, Frederic Rzewski, Alfred Schnittke, Dmitri Silnitsky, Valentín Silvestrov, Ezequiel Viñao, Frank Zappa y John Zorn.

<sup>88</sup> La palabra inglesa <Clusters> (racimo): es de uso común en la música actual, refiriéndose, generalmente, a una acumulación en bloque de intervalos de segundas. Su efecto es más bien de carácter percutido. Para Persichetti los *clusters* pueden tener intención armónica, si se piensan como las notas condensadas de un acorde con “multi-sonidos”. PERSICHETTI, Op. Cit. P. 127-128

<sup>89</sup> Pantonalismo: “uso de armonías constituidas por la combinación de dos o más tríadas o, más generalmente, de varios complejos armónicos”. Definición de RETI. Op. Cit., p. 95

Utilización de la Orquesta a través de la Obra, vista en un mapa sinóptico que se incluye en la

Tabla 4:

*Tabla 4: Utilización de la Orquesta en Ut Supra el Fénix*

Primer Movimiento						
Introducción		Adagio				
Sección 1	Sección 2	A	punte	Desarrollo	A'	
Maderas						
Bronces	Trp.		Trp.			
Arpa						
Timbal						
Percusión						
Cuerdas						

Segundo movimiento				
Presto				
A	B	A	Coda	
Maderas	Cls.			
Bronces				
Arpa				
Timbal				
Percusión				
Cuerdas				

El primer movimiento tiene dos partes notoriamente distintas en cuanto al tratamiento de la masa orquestal, la dinámica y la textura, pero relacionadas por elementos como velocidad, ritmo y construcciones melódicas del siglo XX.

La primera parte es una introducción que funciona como sección de preparación a la obra (considerando los dos movimientos de ella). Esta sección tiene la doble función de servir de preámbulo, tanto al primer movimiento como a la obra en general; su característica principal es la utilización de la totalidad de los timbres orquestales, en contraste con la segunda parte del movimiento (*adagio*), donde se reduce notoriamente la textura orquestal, en virtud de que la utilización de los timbres es muy limitada y se da prioridad a la sección de las cuerdas. Este *Adagio* es la parte principal del movimiento.

El segundo movimiento tiene una distribución de las texturas y los tratamientos melódicos en forma cíclica, con una sección central que incluye: un pasaje aleatorio y un *andante*, en el centro del movimiento, que cumple la función de cima del arco. Esta sección está antecedita y seguida por una fanfarria y una exposición de fuga, ambos pasajes repetidos idénticamente. El movimiento termina con una Coda construida con material melódico extraído de la exposición de Fuga, al igual que la introducción del primer movimiento. La coda es el epílogo, no sólo de este movimiento, sino de la obra en general, con características orquestales similares a las de la introducción en el primer movimiento, como ya se expresó.

El lenguaje que se utiliza en la obra está lejos de ser ligado a algún procedimiento tonal o funcional; solo en el segundo movimiento, en la sección central y por muy pocos compases, se incluye un pasaje donde se puede hacer alguna referencia tonal, en el resto del movimiento se puede identificar centros tonales<sup>90</sup> que permiten estructurar cada una de las secciones del movimiento. Contrario a este movimiento, el primero carece totalmente de elementos tonales o tonos céntricos

---

<sup>90</sup> Centro tonal: traducción de “pitch center” que lo define Roig-Francolí como la organización de estructuras alrededor de uno o más tonos sin funcionalidad con significado “contextual” y sin referencias sistemáticas: ROIG-FRANCOLÍ, Miguel. Understanding pos-tonal music. New York: McGraw-Hill, 2008. Pág. 5.

Joel Lester utiliza el término “Regiones de clases de alturas” e incluye escalas octatónicas, de tonos enteros, modos, y otras agrupaciones tonales que permitan identificar un eje. LESTER. Op. Cit. Pág. 155.

que sirvan de eje en la estructura del movimiento. El compositor utiliza un atonalismo libre sin llegar a tener nunca la estructura rígida del dodecafonismo<sup>91</sup> o procedimientos rígidos de composición.

La obra en su totalidad constituye una gran forma binaria pensada con la tradicional forma de obertura a la Francesa<sup>92</sup>, a partir de dos movimientos: el primero lento, estático y el segundo rápido con una gran cantidad de elementos contrapuntísticos; la exposición de fuga en el segundo movimiento es un hecho relevante de la relación de la estructura de esta obra con la obertura a la Francesa<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> Sobre el atonalismo y dodecafonismo se hace referencia en el marco teórico.

<sup>92</sup> La obertura a la francesa es de común uso en las obras de Lulli (1633-1687) esta obertura tenía una estructura inicial de tres partes: una introducción y un final, lentos ambos, con un trozo rápido en su parte central, a menudo Lulli omitía el final lento lo que terminó estructurando esta obertura, producto de la tradición, en dos movimientos: uno lento y otro rápido. BAS, Julio. Tratado de la forma musical, traducción de N. Lamuraglia. Buenos Aires: Ricordi, 1947. Pág. 323.

<sup>93</sup> El término “obertura a la francesa” aparece en los siglos XVII y XVIII, paralelamente con la “Obertura a la italiana” la cual prevalece sobre la francesa a través de la historia, siendo utilizada incluso por los compositores de Francia.

## 4. ANÁLISIS: MESOFORMA

### 4.1. PRIMER MOVIMIENTO: INTRODUCCIÓN Y ADAGIO

El primer movimiento tiene una forma básica de sonatina monotemática (cercana a una forma ternaria ampliada o forma de gran canción) tiene dos secciones relacionadas con una gran sección entre ellas (desarrollo) y una introducción previa al material característico del movimiento como se muestra en la Tabla 5.

*Tabla 5: División formal del primer movimiento*

	Primer movimiento					
	Introducción		Adagio			
División	Sección 1	Sección 2	A	Puente	Desarrollo	A´
<i>tempo</i>	Negra= 60	Aleatoria	Corchea= 76	Corchea=86	Corchea=76	Corchea= 76
variaciones				Negra 108	Corchea=66	
# compases	1 al 10	11	12 al 17	18 al 22	23 al 37	38 al 44
indicación tempo	4/4,	N/A	12/8,	8/8,	12/8,	12/8,
variaciones	5/4, 3/4	(¿?)		4/4,		

La introducción es un pasaje binario con dos partes contrastantes, que abarca los primeros 11 compases: la simetría en las dos partes de la introducción se logra por comparación temporal entre ellas ya que la primera parte de esta sección contiene los primeros 10 compases y la segunda parte comprende sólo el compás 11, que incluye un pasaje aleatorio<sup>94</sup>, conmensurable - según las indicaciones de

<sup>94</sup> La música aleatoria comprende una gran cantidad de música reciente en la que se ha relajado el control tradicionalmente ejercido por el compositor sobre diversos aspectos de la pieza: los ejemplos aleatorios son muchos y tienen distintos niveles de flexibilidad. LESTER, Joel. Enfoques analíticos de la música del siglo XX. Madrid: Akal ed., 2005. Pág. 303.

temporalidad - con los 10 compases previos de la introducción; el compás 11 tiene 8 indicadores de cambio o entradas de grupos instrumentales. Ver

Tabla 6.

*Tabla 6: División de la Introducción*

	Introducción				
División	sección 1 binaria		Sección 2 binaria	(Aleatoria)	
sub división	Período 1	Período 2	Período 1	punteo	Período 2
# compás	1 al 5	6 al 10	11	11	11
# cambio			1 al 3	4	5 al 8(3A)

Aunque la introducción es un pasaje corto y lento, el compositor utiliza casi la totalidad de los instrumentos de la orquesta, agrupándolos en cinco bloques sonoros; percusión y arpa son utilizadas para lograr algunos efectos y resaltar acentos.

Agrupación tímbrica en la introducción: 1. Maderas Agudas (flautas, oboes y clarinetes), 2. Los cuatro Cornos, 3. Trombones y Tuba, 4. Cuerdas agudas (Violines primeros, segundos y violas), 5. Cuerdas graves con los fagotes.

Las dos partes de la introducción tienen elementos notoriamente contrastantes, con las dinámicas, en las dos partes de la introducción, opuestas. La primera parte es *forte* con algunos efectos de *crescendo* mientras, en la segunda parte (compás aleatorio), la dinámica oscila entre *pianissimo* y *piano*. La melodía y el ritmo también tienen sus diferencias notorias en las dos secciones de la introducción: en la primera sección, estos elementos son muy predecibles y de fácil percepción y se da siempre prioridad homofónica a una línea melódica, contrariamente a la segunda sección, donde no hay prioridad melódica, ni rítmica y

el resultado es la combinación de múltiples melodías que suenan simultáneamente, producto de la aleatoriedad.

En el compás 12, empieza el *Adagio* (Parte principal del movimiento) que tiene forma ternaria<sup>95</sup> (forma de canción) o sonatina monotemática si se considera la parte central como un desarrollo del material principal del movimiento; las dos partes extremas son las que conservan las directrices melódicas y sonoras del movimiento.

Las secciones A y A' (partes extremas del *adagio*) son binarias y abarcan 6 compases de 12/8 cada una; el puente es la única parte del *adagio* donde el pulso sufre modificaciones por medio de un *accelerando* y un *ritenuto*; tiene indicación de 8/8, pasa a 4/4 y termina en 12/8; el desarrollo toma el *tempo* y las características de la sección A y tiene tres partes bien definidas, con amplios pasajes contrapuntísticos. Ver

Tabla 7.

*Tabla 7: División formal del Adagio*

	Adagio				
División	A		puente	desarrollo	ternario
	binaria			Sección 1	binario
	período 1	período 2		período 1	período 2
# Compás	12 al 14	15 al 17	18 al 22	23 al 24	25 al 26

<sup>95</sup> “El tipo ternario A-B-A', conocido como forma de canción, es tal vez la más importante entre todas las formas musicales. El carácter temático de la parte B es siempre contrastante con material nuevo o desarrollo del material de A. bajo esta estructura fueron elaborados, aun desde la alta Edad Media, cantos litúrgicos, madrigales en la edad de oro de la polifonía. Todo el desarrollo de la forma desde el siglo XVI al XIX podría definirse como una prolongación de la forma ternaria”. Bas. Op. Cit. Pág. 175.



				A'	
Sección 2	binario	Sección 3	binario	Binaria	
periodo 1	periodo 2	periodo 1	periodo 2	periodo 1	periodo 2
27 al 29	29 al 31	33 al 34	35 al 36	38 al 40	41 al 43

En cuanto a la orquestación, el adagio tiene poca mezcla de colores orquestales: la sección de las cuerdas tiene la mayoría del material y sólo son utilizados algunos vientos para reforzar determinados efectos, duplicar algún pasaje relevante e incrementar la dinámica y los acentos.

#### 4.2. SEGUNDO MOVIMIENTO: FUGA – PRESTO; ALLEGRO MODERATO

El Segundo movimiento tiene forma ternaria con dos secciones de puente entre las partes extremas a manera de fanfarria y una coda. Contrariamente al primer movimiento, éste tiene repeticiones idénticas de secciones: empieza con una exposición de fuga<sup>96</sup> (sección A) que se repite antes de una coda y luego tiene la fanfarria, que también se repite antes de la segunda aparición de la fuga (Exposición). La sección central (B) es la sección de mayor contraste dentro del movimiento ya que tiene elementos opuestos a los de las demás secciones; tiene un pasaje aleatorio y un *andante*, relacionados ambos con técnicas del primer movimiento (ver Tabla 8).

La coda está construida con fragmentos melódicos de la exposición de fuga e involucra simultáneamente la totalidad de la orquesta con notorias duplicaciones y dinámicas *fortes*.

<sup>96</sup> Aunque la intención inicial del compositor de incluir el nombre de “Fuga” en el título de este movimiento puede llevarnos a pensar que se incluirá una fuga completa, el compositor solo realiza una exposición de fuga la cual mezcla con otros pasajes contrastantes.

Tabla 8: División formal del segundo movimiento

	Segundo Movimiento						
	A		B			A	Coda
División	Fuga*	Fanfarria	Sección 1	Sección 2	Fanfarria	Fuga*	
tempo	Negra=144	Negra=86	Aleatoria	Negra=72	Negra=86	Negra=144	Negra=86
# compases	<1 al 17	<18 al 21	22	23 al 33	<34 al 37	<38 al 49	50 al 61
indicación tempo	4/4,	4/4,	N/A	4/4,	4/4,	4/4,	4/4,

\*fuga (exposición de fuga), (< ) antecompás

Características como la dinámica, la subdivisión rítmica y la indicación de compás, se conservan casi durante la totalidad del movimiento con mínimas variaciones, reservadas a la sección central (B); la agrupación y subdivisión binarias con indicación de tempo de 4/4 y dinámicas *fortes* son sus principales características; sólo en los compases 22 y 23 (sección B), se omiten tales características.

La sección A plantea el comienzo de una fuga, con tres entradas del sujeto y su respectivo contra sujeto; el tema abarca cuatro compases con una respuesta real<sup>97</sup> una quinta justa arriba (5J), primero, y luego una aparición literal del sujeto, acompañada por acordes en las maderas.

Tabla 9: Entradas del Sujeto en la exposición de fuga

Exposición de Fuga		
	respuesta real	acordes
		sujeto
	contra-sujeto	
sujeto		contra-sujeto

<sup>97</sup> respuesta real: transposición idéntica del sujeto una 5ta justa arriba conservando los mismos intervalos.

La repetición de esta sección, en el compás 38, es idéntica y cambia sólo el final que, en la primera parte, termina con un grupo de acordes disminuidos en los bronce y, en la segunda parte, se enlaza con la coda.

El puente (fanfarria) tiene dos frases idénticas: la primera, en las trompetas y la segunda, una octava abajo en los cornos y trombones. Tal puente está construido con acordes paralelos con séptimas.

La Sección central (B) es binaria con dos partes contrastantes: la primera es período aleatorio en las cuerdas, con diez entradas agrupadas en dos frases de cinco entradas de cinco segundos cada una; se añaden instrumentos en cada una de ellas. El segundo período es un pasaje lento con elementos orquestales reducidos: tiene dos frases similares y dos compases de epílogo de la sección, reservados a los bronce. La Tabla 10 muestra la división de esta sección.

*Tabla 10: División de la sección central del segundo movimiento*

Sección Central (B)					
División	Periodo 1 (Aleatoria) binario		Sección 2 (Andante) binaria		
sub división	frase 1	frase2	frase 1	frase2	epilogo
# compás	22	22	23 al 26	27 al 30	31-32
# cambio	1 al 5	1A al 5A			

En la coda, se utilizan elementos de la fuga en una velocidad menor, utilizando la totalidad de la planta orquestal; el sujeto es tratado como tema en la coda y con él se construye un *fortspinnung* o prostrucción<sup>98</sup> (Yepes, p. 64). La coda tiene una primera parte con dos planos sonoros separados por los registros: una melodía en semicorcheas, similar al sujeto de la fuga, para los instrumentos de registro

<sup>98</sup> Prostrucción: termino sugerido por Gustavo Yepes como el reemplazo en nuestro idioma de la tradicional palabra alemana “fortspinnung” que significa: tejer, construir o desarrollar hacia adelante). YEPES, Op. Cit. Pág 64.

agudos y bloques de acordes mayores en los instrumentos de registro medio y grave. La parte final de la coda tiene tres planos: semicorcheas en las cuerdas; negras (similar al contra-sujeto de la fuga) en clarinetes y trompetas y un acorde reiterativo en los demás instrumentos (ver *Tabla 11*)

*Tabla 11: División formal de la coda y utilización de la masa orquestal.*

	Coda	
	parte 1	parte 2
Compases	50 al 56	57 al 61
planos (Orquestación)	semicorcheas (agudos) Acordes(medio -graves)	semicorcheas (cuerdas) negras (Cls, Tps) Acordes ( <i>tutti</i> )

## 5. ANÁLISIS: MICROFORMA

### 5.1. PRIMER MOVIMIENTO

#### 5.1.1 INTRODUCCIÓN

La introducción está dividida en dos secciones drásticamente contrastantes, con proporciones temporales similares: la primera sección va del compás 1 con antecompás, hasta el compás 10; la segunda sección es aleatoria y está en el compás 11; su duración en segundos según las indicaciones del compositor es similar a la primera sección.

#### PRIMERA SECCIÓN

La Primera sección es binaria, con dos periodos de 5 compases cada uno y características melódicas, rítmicas y armónicas similares. Esta sección está construida con pequeñas frases acompañadas de tetracordios<sup>99</sup> que suenan en bloques con timbres similares: cada una de los dos periodos de esta sección tiene dos tetracordios: los del primero tienen en sus extremos una cuarta aumentada (tritono) y los del segundo una cuarta justa (5 semitonos). Las frases tan cortas y la reiteración del uso de tetracordios hacen de esta sección un espacio de ambientación tímbrica.

El primer período (5 compases) podría dividirse en dos frases: la primera frase (ternaria) empieza con una melodía en los instrumentos graves (fagotes, contrabajos y violonchelos), que parte de un antecompás de semicorchea en sol y

---

<sup>99</sup> tetracordio: grupo ordenado de cuatro sonidos, a diferencia de la teoría de los tetracordios en la música de siglos anteriores. El análisis de estos tetracordios, a partir del siglo XIX, incluyen todas las variaciones interválicas posibles entre 4 notas y la ejecución simultánea de ellos. en la <Set Theory> (ó teoría de conjuntos), se analiza la música del siglo XX y XXI por medio de la división en células o grupos de notas, evidenciando la reiteración y transformación de estos elementos

realiza un salto de 6ª menor que llega a la nota mi bemol (nota de mayor duración en la frase); luego realiza una arpegiación del acorde de La disminuido con séptima ( $A^{\circ}_7$ ) en semicorcheas, con una nota extraña al acorde (Re) que aparece en el contratiempo del segundo pulso del compás, justamente en el punto donde los instrumentos con rango opuesto (violines, violas y maderas agudas) entran, tocando un intervalo de séptima menor (Si y La) que, junto con el tono de Re, dejan oír el acorde de Si menor con séptima ( $Bm_7$ ). Los instrumentos agudos sostienen estas notas a través del compás hasta la primera corchea del segundo, mientras los instrumentos graves realizan una reiteración de algunas notas del acorde que acaban de arpeggiar y se incluye una bordadura superior del tono extraño al acorde (Re); este primer inciso o subfrase termina en el compás 2, donde concluyen los instrumentos graves con una figura de corchea con punto y semicorchea (llamada de *saltillo*) y una corchea más, dejando oír dos tonos del mismo acorde de séptima disminuida; las otras notas del acorde aparecen en el timbal:

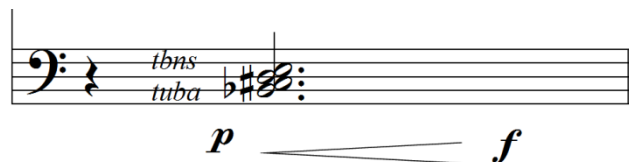
*Ilustración 3: Compás 1: cuerdas y maderas*

El segundo inciso empieza en el segundo pulso del segundo compás, donde entran los trombones y la tuba tocando un tetracordio<sup>100</sup> simultáneo formado por una tercera menor, una tercera mayor y una cuarta aumentada (Tritono) desde el

<sup>100</sup> Como se menciona en el marco teórico los grupos de notas se nombran por su “prime form.”

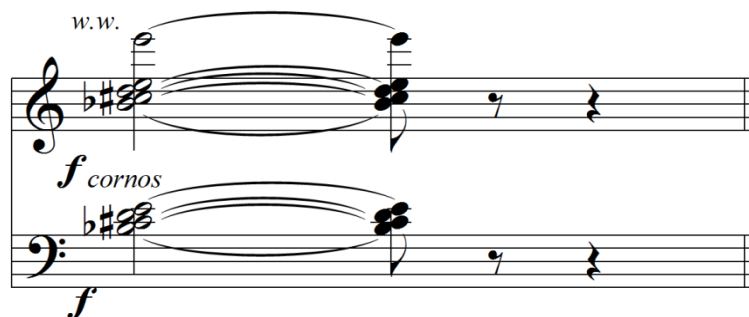
Si bemol en la tuba [tetracordio (0,2,3,6) en la *set theory*]. Ésta es la primera aparición de lo que será un reiterado uso de tetracordios armónicos. El tetracordio antes mencionado entra en una dinámica de *piano*, que se incrementa luego durante el compás.

*Ilustración 4: Compás 2: Trombones y tuba*



El tercer inciso retoma el tetracordio anterior, en los cuatro cornos, una octava arriba y, en las maderas, dos octavas arriba; en dinámica *forte*; lo sostienen hasta la primera corchea del tercer tiempo, lugar donde finaliza la frase (ternaria).

*Ilustración 5: Compás: maderas y cornos*



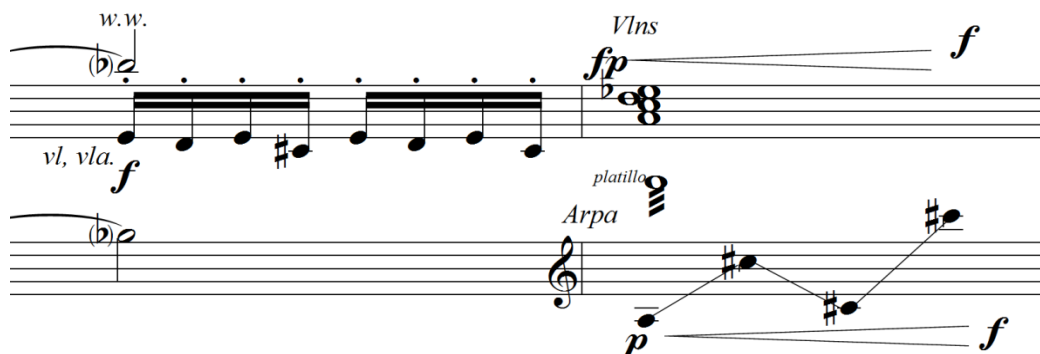
La segunda frase melódica (frase binaria) de este período empieza con los cornos en unísono en la segunda parte del tercer tiempo y se basa en un grupo de corcheas que empiezan y terminan en Si bemol, sonido que, junto con una cuarta justa arriba de esta nota (mi bemol), una cuarta debajo (fa) y un semitono debajo del si bemol (la), forma un nuevo tetracordio (0,1,5,7); los cornos prolongan el si bemol, a través del cuarto compás, apoyados desde el segundo pulso por las maderas en unísono en el registro agudo y las campanas tubulares, en dinámica *forte*.

Ilustración 6: compás 4 con ante-compás: cornos y maderas



En el tercer tiempo de este compás, entran los violines y violas con una célula de cuatro semicorcheas, que se repite alrededor de la nota mi (tritonio de la nota que está sonando en los demás instrumentos), la que, junto con las notas: re y do sostenido, forman el mismo tetracordio que tocaron en los compases 2 y 3 los bronce. La dinámica *forte* se sostiene durante toda la frase hasta el quinto compás, donde los violines terminan la segunda frase (y por ende el primer período) con un nuevo tetracordio simultáneo en *fortepiano*, formado con el tritonio del compás anterior en los extremos [tetracordio (0,1,3,6)]. El movimiento rítmico durante este compás está reservado al efecto que produce el *glissando* del arpa (*glissando* a través de la escala de La mayor) y el redoble del platillo suspendido; la dinámica busca el *fortissimo* por medio de un crescendo.

Ilustración 7: Compases 4 y 5: Cuerdas, arpa y percusión





El segundo período es una variación del primero con una proporcionalidad y conmensurabilidad temporales similares: es nuevamente un período binario con dos frases.

La primera frase empieza nuevamente en el registro grave con ante-compás de semicorchea, similar al comienzo del primer período, pero esta vez es tocado sólo por las cuerdas graves con algunas variaciones melódicas, rítmicas e interválicas. Variaciones de esta frase con respecto a la primera aparición: se cambia el salto de sexta menor a sexta mayor desde el tono de La, la menor figuración rítmica corresponde a tresillos de corcheas y semicorcheas que arpeggian un acorde de fa sostenido disminuido con una doble bordadura en el Fa sostenido. Esta ampliación rítmica incluye una alteración en el compás, que pasa de estar en 4/4 a 5/4.

*Ilustración 8: compás 6: Chelo y Bajo.*



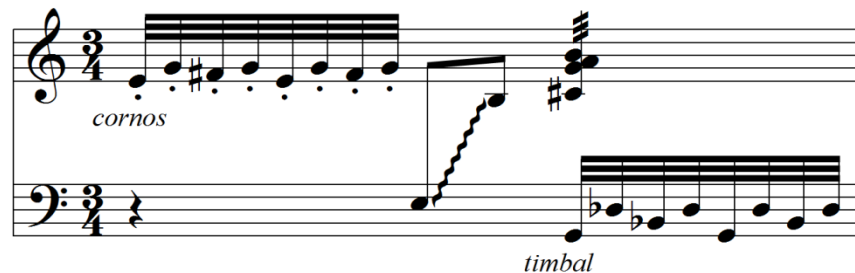
En el compás 7, suena un acorde de Fa mayor con séptima mayor en los trombones y la tuba; en el primer pulso del compás, al igual que en la primera frase, los cornos entran después de aquéllos pero, esta vez, la sonoridad de los trombones y la tuba se prolonga, produciendo un choque con el tetracordio que introducen los cornos (0,1,4,5) y las maderas ornamentan por medio de trinos las notas de este tetracordio, una octava arriba.

*Ilustración 9: compás 7*



Al contrario de la primera frase de este segundo período, la segunda presenta reducción rítmica del material de la segunda frase del primero (la primera frase se amplía y la segunda se reduce, logrando que los dos períodos tengan duración similar). Esta frase empieza con los cornos en unísono en el compás 8, con 8 fusas (una especie de reducción invertida de las semicorcheas del final del primer período que tenían los violines y las violas en el compás 4), dos corcheas con *glissando* (en el primer período también aparece un *glissando* similar en los cornos pero, esta vez, el intervalo es de quinta justa). Los dos primeros pulsos tienen implícito el acorde de Mi menor y, en el tercer pulso, los cornos en *divisi* tocan un tetracordio de tonos enteros en *frulato*; simultáneamente, el timbal realiza una división en fusas del tritono (formado por las notas extremas del tetracordio de tonos enteros), en segundas menores, produciendo así el arpeggio de Sol disminuido.

*Ilustración 10: compás 8: cornos y percusión.*



La segunda parte de la frase está encomendada nuevamente a los violines, que tocan, en el compás 9, el tetracordio (0,1,3,5), mientras el arpa realiza

nuevamente el *glissando* en la escala de La mayor, con un *crescendo* a través de todo el compás; un bombo toca corcheas hasta el primer pulso del compás 10, donde se corta el movimiento con un *pizzicato* de tipo *Bartok* en contrabajos y chelos y un golpe de percusión (campana y Gong).

Ilustración 11: compás 9 y 10.

## SEGUNDA SECCIÓN

La segunda sección de la introducción es un pasaje de música aleatoria<sup>101</sup> con 7 puntos de cambio marcados por el director aproximadamente cada 10 segundos. En cada uno de los puntos se introduce una nueva sonoridad que se prolonga hasta el final de la sección, acumulando el material sonoro para crear una saturación tímbrica al final de la sección con un alto número de choques tímbricos y armónicos generados por la variedad rítmica planteada en cada una de las entradas.

Esta segunda sección está dividida en dos períodos, con un puente que enlaza las dos partes. Cada uno de los números de cambio incluye entradas de timbres similares: el primer período tiene tres entradas de instrumentos de cuerdas

<sup>101</sup> La música aleatoria o de azar es una técnica compositiva musical que recurre a elementos no regulados por pautas establecidas y en la que adquiere un papel preponderante la improvisación a partir de las secuencias no estructuradas. Tales rasgos improvisatorios pueden establecerse ya desde la escritura del autor o en el desarrollo de la ejecución. Es frecuente, en consecuencia, la composición de piezas aleatorias en las que el ejecutante determina la estructura final de la obra, mediante la reordenación de cada una de las secciones de la misma, o, incluso, mediante la ejecución simultánea de varias de ellas.

(violines I y II, violas y cellos con contrabajos); en la cuarta entrada o puente, se introduce el timbal y el segundo período incluye las entradas de los instrumentos de vientos y una modificación en la parte del timbal. En la Tabla 12 se muestran las entradas de cada grupo orquestal.

*Tabla 12: Entradas de los grupos instrumentales en la sección aleatoria de la introducción.*

N° Entrada	1	2	3	4	5	A1	A2	A3
Estructura	período 1			puente	período 2			corte
	Violín I (divisi)							
	Violín II (divisi)							
		viola (divisi)						
			Violonchelos y contrabajos (Tremolo)					
				Timbal (redoble)			Variación	
					Piccolo, Flautas y Oboes			
						Trompetas y Clarinetes		

El primer período abarca los tres primeros puntos de cambio o introducción de sonoridades; cada uno de éstos podría considerarse como una frase (período ternario) y el punto unificador de este período es el timbre de las cuerdas. La indicación “juntos en *tpo. libre*” plantea una indeterminación interna o propia de cada una de las voces pero, en cuanto a las demás cada uno de los grupos tocará simultáneamente las células.

La primera frase (numeral 1 de cambio) introduce los violines primeros y segundos en *divisi*; la segunda frase (numeral 2 de cambio) introduce las violas en *divisi* y la tercera frase (numeral 3 de cambio) introduce los cellos y contrabajos en unísono.

La primera frase tiene cuatro voces diferentes producidas por los *divisi* de los dos grupos de violines; cada uno de ellos tiene arpeggios en movimiento contrario: en los violines I, el ritmo es diferente (agrupación ternaria en la voz superior y simultáneamente semicorcheas en la voz inferior) y los violines II tienen ritmo igual (corcheas en ambas líneas). Cada una de las células de los violines II tiene la proporción temporal de dos células de los violines I:

*Ilustración 12: Ritmo de los violines en el compás 11.*

*Juntos en tpo. libre*

Violin I  
div.

*pp*

Violin II  
div.

*pp*

*Ritmo de los violines*

La primera división de los violines I presenta dos tresillos como *ostinato*: cada uno de ellos forma un arpeggio menor en primera inversión; el primero, tresillo descendente con Fa sostenido, Si y Re (acorde de Si menor) y el segundo, tresillo ascendente con Sol. Mi y Si (Acorde de Mi menor); cada uno de estos tresillos tiene como nota más grave una de las cuerdas al aire del violín.

*Ilustración 13: divisi de los violines I, compás 11.*

*Vln I*  
*Div.*

La segunda división de los violines I tiene subdivisión de semicorcheas e incluye los arpeggios de Mi menor en primera inversión y Re mayor en fundamental y conservan, como notas graves y comunes, las dos cuerdas graves al aire del violín; al contrario del primer grupo de Violines I, éstos tienen primero el arpeggio ascendente y luego descendente.

La línea de violines I arpeggia, descendentemente en conjunto, el acorde de si menor con séptima y, ascendentemente, el acorde de mi menor. En ambas líneas, el rango melódico es de séptima mayor (Sol, Fa sostenido) y este intervalo suena simultáneamente al comienzo de cada negra.

*Ilustración 14: arpeggios ascendentes y descendentes del Violín I.*



Estas líneas tienen ritmos distintos, al contrario de la línea de los violines II, donde el ritmo es igual aunque los arpeggios carecen de relación prescrita entre las dos partes.

La primera división de los violines II tiene cuatro notas descendentes y cuatro ascendentes: re sostenido y re sostenido octava abajo son los extremos de la célula descendente y las otras dos notas son las cuartas superpuestas de este tono: re sostenido, do sostenido, sol sostenido y re sostenido.

Las notas ascendentes empiezan en la cuarta cuerda al aire del violín (Sol) y agregan una sexta mayor arriba del sol (mi) y una sexta menor arriba de la octava

de sol (re sostenido) para terminar con la misma nota que empezó el grupo de notas de la primera división del violín II.

*Ilustración 15: divisi de los violines II, compás 11.*



La segunda entrada de los violines II tiene la dirección invertida: las cuatro notas ascendentes arpeggian un Fa Ambiguo tonalmente (con sus dos terceras mayor y menor: la y la bemol); y descendentemente, tiene dos intervallos de semitono alrededor de la nota mi: mi, re sostenido y fa, mi, octava abajo.

La segunda frase (numeral 2 de cambio), con entrada de las violas en *divisi*, presenta, al igual que en la división de los violines I, arpeggios en movimiento contrario con subdivisión rítmica diferente: semicorcheas en la voz superior y tresillo de corcheas en la voz inferior.

La primera división de las violas tiene dos grupos de semicorcheas; el primero consta de dos quintas separadas por un tono desde la cuerda más grave al aire: do, sol, la, mi y el segundo grupo de semicorcheas es un arpeggio descendente de re mayor con una cuarta suspendida que va al tercer grado.

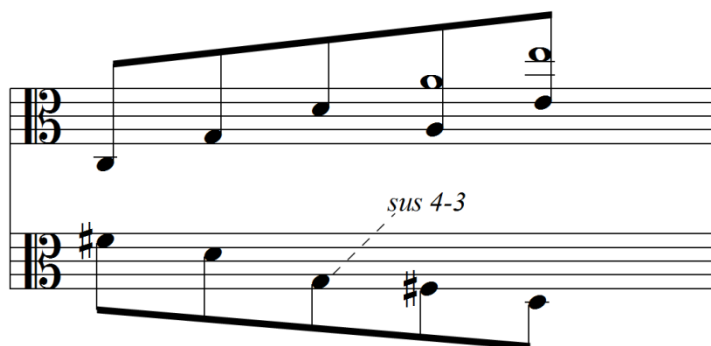
La segunda división de las violas tiene una concepción inversa a la de la primera división: el primer tresillo es un arpeggio descendente de re mayor y el segundo consta de dos quintas continuas desde la cuerda grave al aire: do, sol y re.

*Ilustración 16: divisi de las violas, compás 11.*



La línea de las violas en conjunto arpeggia, descendientemente, el acorde de re Mayor y, ascendentemente, una secuencia de quintas: do, sol, re, la y mi. En ambas líneas, el rango melódico es de tritono (do, fa sostenido) y este intervalo suena simultáneamente con el comienzo de cada negra.

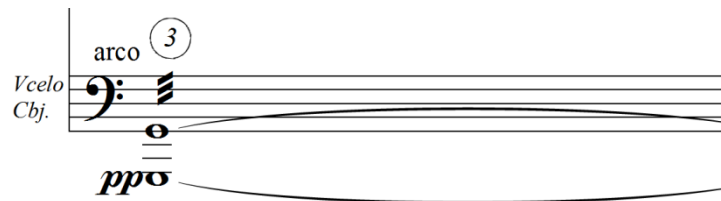
*Ilustración 17: Arpeggios ascendentes y descendentes de las Violas.*



La tercera frase (numeral 3 de cambio) incluye la entrada de chelos y contrabajos, que hacen un tremolo en la nota sol que se convierte en un pedal durante el resto de la sección y es el culmen del primer período. Al igual que en las otras entradas de las cuerdas, la dinámica es en *pianissimo* (*pp*) y, al estar escritos en la misma posición en el pentagrama, el contrabajo sonará una octava abajo del chelo.



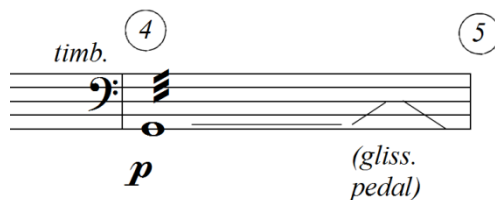
Ilustración 18: Chelo y bajo, compás 11.



En el numeral 4 de cambio, el timbal se une a la cuerda grave duplicando el tono de Sol en redoble; el cambio de timbre constituye el puente de enlace entre los dos períodos producidos por la distribución tímbrica de las entradas; así finaliza el período donde son protagonistas las cuerdas y sirve de preámbulo al segundo período que presenta la entrada de los vientos.

La dinámica del puente es de *piano* (*p*) en el timbal, en el final de la frase; la partitura incluye un *glissando* de pedal ascendente - descendente, que recupera el tono de Sol. La duración de este puente es conmensurable con cada una de las frases donde entran los distintitos grupos instrumentales (numerales de cambio).

Ilustración 19: Percusión, compás 11

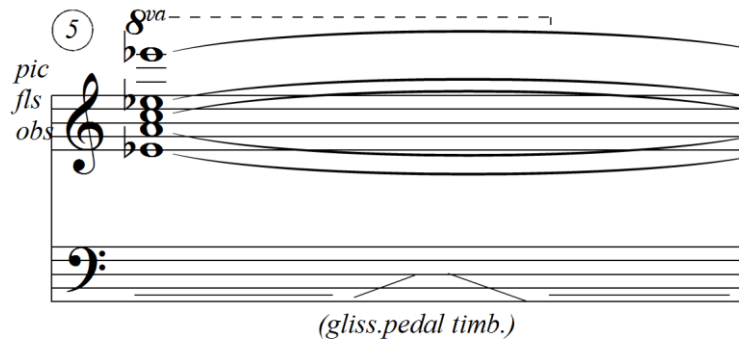


El segundo período, al igual que el primero, es ternario; tiene tres frases con exposición tímbrica contrastante: primera frase, entrada de flautas y oboes; segunda frase, entradas de clarinetes y trompetas con sordina y la tercera incluye un pasaje rítmico-melódico en el timbal.

La primera frase de este período (número 5 de cambio) tiene la entrada simultánea del acorde de La disminuido en el registro agudo de las flautas y el primer oboe, con la duplicación de, una octava arriba, el tono de mi bemol en el

piccolo y una octava abajo en el oboe 2. En la mitad de la frase, el timbal realiza nuevamente el *glissando* ascendente-descendente.

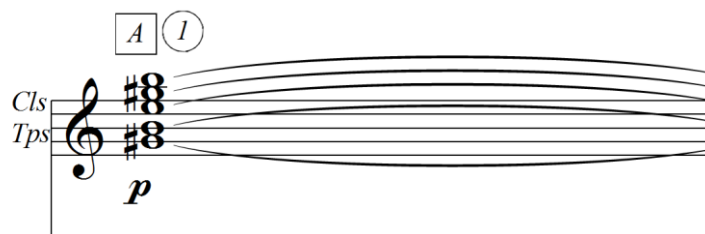
*Ilustración 20: Flautas, oboes y timbal, numeral 5, compás 11.*



La dinámica de esta frase es *piano* (*p*) y este acorde se sostiene hasta el final del período sonando simultáneamente; en este momento, con los sonidos heredados de las cuerdas y el timbal y, posteriormente, con la entrada de clarinetes y trompetas.

La segunda frase del período (número 1A de cambio) tiene la entrada del acorde de mi mayor en primera inversión en el registro medio / alto de tres trompetas con sordinas y dos clarinetes.

*Ilustración 21: Clarinetes y trompetas, compás 11*

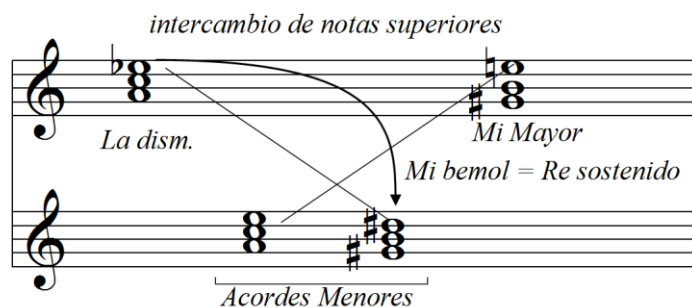


La simultaneidad en las dos entradas de los vientos produce tres intervalos de semitono producto de juntar el acorde de La disminuido y Mi mayor (acordes sin ningún tono en común y con una posible relación funcional de I y vii<sup>o</sup><sub>7</sub> sin 3a).

Estos semitonos que suenan paralelamente son: Mi bemol con Mi natural, Sol sostenido con La y Si con Do.

Otra interpretación de los dos acordes cuando suenan simultáneamente es la de acordes menores que suenan simultáneamente a distancia de semitono<sup>102</sup>; al reorganizar las notas de los acordes disminuido y mayor (enarmonizando el tono de mi bemol como re sostenido), se producen los acordes menores de Sol sostenido menor y La menor.

*Ilustración 22: sonoridades simultaneas en los vientos, compás 11.*



La tercera frase (número 2A de cambio) es una melodía en el timbal, que utiliza las notas del acorde de do menor: al pedal que venía sonando (sol) se agregan los otros dos timbales afinados en Do y en Mi bemol.

*Ilustración 23: Variación del timbal, numero 2A, compás 11.*



Esta frase es la acumulación de todo el material aleatorio; suenan simultáneamente todas las secciones de cuerdas con sus respectivos *divisi*, el pedal de los instrumentos graves, los instrumentos de vientos con sus acordes superpuestos y la variación rítmica del timbal

<sup>102</sup> Esta sonoridad es propia del pantonalismo. Ver: PERSICHETTI. Op. Cit. Pág. 139. Y RETI. Op. Cit. Pág. 93.

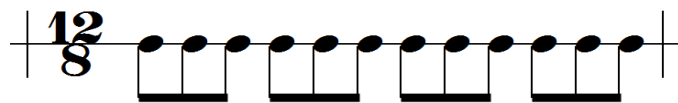
El número 3A es el cierre de la tercera frase del segundo período de la segunda sección y el cierre global de la introducción.

### 5.1.2. ADAGIO

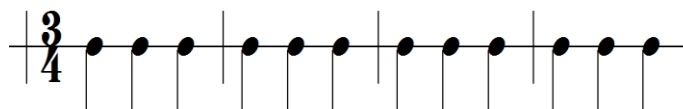
Formalmente, el Adagio está dividido en 3 partes: las dos extremas relacionadas, un desarrollo amplio con tratamiento contrapuntístico y un puente entre la primera sección y el desarrollo, con fluctuación rítmica: cambio de indicación de tempo y un arco de velocidad que incluye una *aceleración* hasta la mitad del puente y un *rallentando* hacia el final del mismo para retomar el *tempo primo* en el desarrollo.

Antes de abordar el análisis de este *adagio*, es importante hacer una consideración sobre el compás compuesto que se utiliza para plantear la necesidad de considerar un compás escrito como la agrupación de cuatro compases simples<sup>103</sup>: del número de pulsos por compás (12 pulsos de corchea en cada uno), la velocidad o *tempo* (*adagio*) y la agrupación ternaria de las corcheas, planteamos:

Compás escrito



Que suena:



<sup>103</sup> Existe en la literatura musical muchos ejemplos de estas discrepancias, en la música Clásicas y Románticas encontramos en los movimientos lentos casos similares.

Las consideraciones analíticas en cuanto a los periodos, frases, incisos, etc. que se consideran se ven afectadas por esta concepción del pulso. Para el caso del análisis de este *adagio* las frases son aproximadamente de un compás escrito es decir implícitamente cuatro compases ternarios.

La unidad en el material melódico y contrapuntístico del *adagio* se da por la reiteración de una célula motívica de tres notas que incluye un intervalo de segunda menor (2m) y otro de tercera menor (3m) que junto con el arpegio disminuido constituyen el material principal que se utilizará en la totalidad de las frases del *Adagio*. Pensadas en la *set theory* se trata de tres tricordios principales: con los intervalos (2m y 3m) se forman los tricordios (0,1,4) y (0,1,3) y el arpegio disminuido formaría el tricordio (0,3,6).

#### 5.1.2.1. SECCIÓN A

Empieza con una indicación de compás de 12/8, con la corchea como pulso en velocidad de 76 en la sección de instrumentos de cuerdas. Esta sección tiene 6 compases y se trata de una sección binaria con dos periodos ternarios.

El primer periodo empieza en el compás 12 y va hasta la primera nota del compás 15; cada una de las frases tiene duración aproximada de un compás o cuatro negras con puntillo y están elididas entre sí.

La primera frase empieza en la segunda corchea del compás 12 en el violín I y tiene dos incisos con relación motívica, es decir, con sentido afirmativo; cada uno tiene una duración aproximada de blanca con puntillo: el primer inciso tiene tres tonos: re, do sostenido y la sostenido, con una anticipación del do sostenido los intervalos que forman estas tres notas constituyen la primera aparición de la célula motívica (2m, 3m), tricordio (0,1,4), el inciso termina en la sexta corchea del compás.

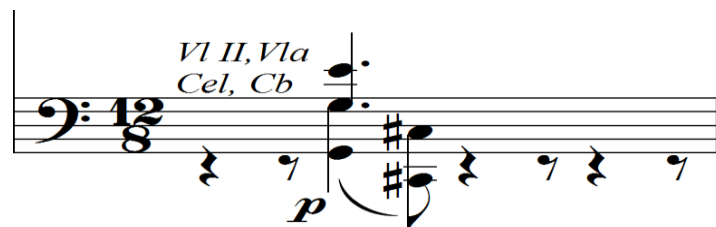
El segundo inciso es una variación del primero; en la segunda mitad del compás, después del silencio de corchea, aparecen nuevamente, descendentemente en corcheas, los tonos de re, do sostenido y la sostenido, con un Si como nota de paso y luego, ascendentemente, invierte estas tres notas (la sostenido, do sostenido y re).

*Ilustración 24: Violín I compás 12.*



En esta primera frase, los otros instrumentos de cuerdas sólo intervienen en la segunda negra con punto del compás: el contrabajo y el violonchelo tienen, en este punto, ritmo paralelo con la línea del violín I pero con notas diferentes; mientras el violín toca el do sostenido, la línea del bajo tiene el tritono (sol – do#) y, cuando el violín pasa a la #, el bajo tiene un do # (tritono inferior y nota que acaba de abandonar el violín I); en este mismo punto, el violín II tiene un mi y la viola un sol en negra con puntillo, notas que completan, primero, un acorde disminuido y luego, un acorde disminuido con séptima, según las líneas extremas (Violín I y Bajos).

*Ilustración 25: Cuerdas, compás 12.*



La segunda frase, binaria, empieza en el compás 13, con la línea melódica en los instrumentos graves (violas, chelos y contrabajos); el primer inciso es una transposición de un semitono arriba de la línea del Chelo y Contrabajo del compás

anterior (sol y do # a La b y re) con la adición de un mi b, semitono inferior de la nota del violín II del compás anterior.

El segundo inciso tiene el mismo ritmo del segundo de la primera frase (silencio de corchea y 5 corcheas): las dos primeras corcheas son las dos notas invertidas del compás anterior en los bajos (do # y sol) y las otras tres son: La bemol (nota con la que comienza la frase), Fa y nuevamente La bemol.

*Ilustración 26: cuerda grave, compás 13.*



En esta segunda frase, el primer violín tiene una célula rítmica con ritmo troqueo<sup>104</sup> (negra y corchea) que se repite descendentemente por terceras, arpegiando los acordes de Sol sostenido disminuido y Si menor con séptima.

*Ilustración 27: Violín I, compás 13.*

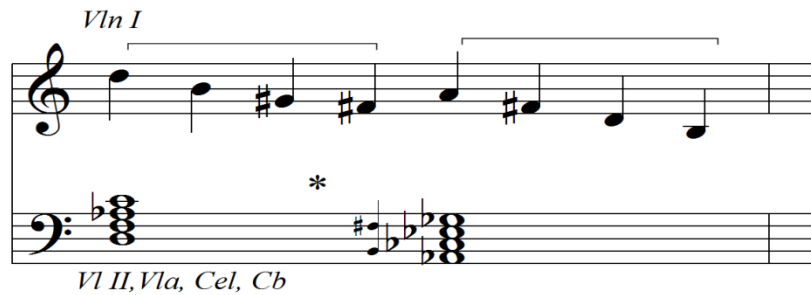


El violín II tiene dos notas cromáticas (Fa y Fa sostenido) y la viola una tercera mayor descendente (Do y La bemol) que forman con las líneas extremas los acordes en segunda inversión de Re disminuido con séptima menor y la bemol menor con séptima menor en el primer inciso de la frase; la línea del violín I arpegia dos grupos de notas con distribución similar: el primero, transportado un

<sup>104</sup> Patrones métricos: “el ordenamiento de los pies griegos ha servido de base en la estructura rítmica de occidente su relación de las artes temporales y el movimiento ha sido considerado constantemente en todos los periodos de la música; el arsis (tiempo débil) y la Thesis, (tiempo fuerte) han servido para designar esa relación dialéctica entre tensión y distensión, esta sucesión de alzar y bajar se organizo mediante el concepto de pie rítmico” GUZMÁN, Op. Cit. Pág 61. El pie rítmico “Troqueo (*trokhaios*) hace referencia a la secuencia de nota larga seguida de nota breve (L-B-L-B-L).

tritono arriba; el primer acorde y el segundo, una tercera menor (segunda aumentada).

*Ilustración 28: Arpeggios y acordes formados en el compás 13.*



\* Notas escritas

En el segundo inciso de la frase, la dinámica se incrementa desde el *piano* hasta *mezzoforte* de la tercera frase (final del compás 13).

La tercera frase que está en el compás 14, con la melodía nuevamente en la línea del violín I, tiene dos incisos con características similares a las dos frases precedentes: un primer inciso de tres notas que forman un intervalo de semitono y uno de tercera menor: la, si bemol y sol (célula base de la construcción del *adagio*).

El segundo inciso conserva el ritmo de semicorcheas de las frases anteriores y comienza con un silencio de corchea: las dos primeras notas son las mismas con las que termina la segunda frase y las otras tres corcheas son una transposición, un tritono por debajo, del primer inciso; adicionalmente, aparece la nota la #, que permite completar el acorde de la # disminuido con séptima menor (que aparece en la frase anterior arpegiado en el violín I y suena simultáneamente en el primer pulso de esta frase en todas las cuerdas).



*Ilustración 29: Violín I, compás 14.*



Durante esta tercera frase, los demás instrumentos intervienen sólo en el primer inciso: La línea de los instrumentos graves (violas y celos) tiene seis corcheas y una negra; las primeras cuatro corcheas realizan bordaduras de semitono inferior y superior de la nota mi; las otras dos son: si b, nota que está sonando en el Violín I (segunda negra con punto del compás I) y un mi b, semitono superior de re, que está sonando en el violín II, antecedido por un semitono inferior (do #); las violas y violonchelos terminan igualmente en re.

*Ilustración 30: cuerda grave, compás 14.*



El análisis simultáneo de las voces durante el primer inciso de esta frase, revela el acorde de re menor, antecedido por un acorde implícito de dominante (do # que sube a re y mi que sube a fa ó baja cromáticamente a re), luego suena el acorde de si b mayor con quinta bemol y Mi bemol con séptima mayor. En el segundo inciso (segunda mitad del compás), al juntar la nota del bajo (Re) con las dos primeras notas del violín I, se arpeggia un re disminuido.

La construcción de este primer período tiene, melódicamente, varias células melódicas con los intervalos (2m, 3m); en cada una de las frases, se puede extraer por lo menos una variación de esta célula o tricordio (0,1,3), como se representan en la

*Ilustración 31.*

*Ilustración 31: reiteración de célula*



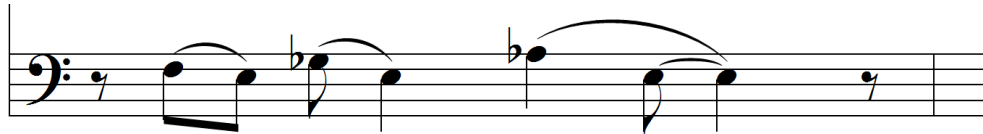
El segundo período va del compás 15 al 17: empieza en *mezzoforte*, dinámica en la que termina el período anterior y, en la última frase, tiene un *crescendo* para terminar el período en *forte*; en cada una de las frases se agrega un grupo instrumental para lograr el efecto de *crescendo* durante todo el período: la primera frase tiene la melodía en las cuerdas graves en compañía del violín I; en la segunda frase, se añaden los violines II y, en la tercera, maderas (oboes y clarinetes) y timbales.

La primera frase de este período, en el compás 15, está duplicada en los cellos y violas: se trata de una melodía polifónica que alterna notas ascendentes con una nota estática a manera de pedal; la primera aparición del pedal es una corchea y, en las apariciones siguientes, se incrementa esta misma duración (corchea, negra, negra con punto). La frase está dividida en dos incisos de seis corcheas cada uno.

El primer inciso de la primera frase empieza con un silencio de corchea; luego tiene tres corcheas y una negra e incluye tres notas cromáticas con cambio de dirección: fa, mi y sol bemol, con una reiteración de la nota Mi (pedal común en toda la frase).

El segundo inciso tiene dos notas a una distancia de cuarta disminuida (dos tonos); la primera continúa con la línea ascendente del primer inciso (la bemol) y la segunda es el pedal establecido (nota mi); la duración de estas dos notas es de negra, la primera, y negra con punto, la segunda.

*Ilustración 32: Viola y chelo, compás 15.*



Durante esta primera frase, el violín I tiene un acompañamiento contrapuntístico que empieza en la segunda negra con punto del compás, con un silencio de corchea y dos corcheas cromáticas ascendentes dirigidas hasta mi (nota que está sonando como pedal en la melodía principal) con duración de negra y, posteriormente, tiene cuatro corcheas: sol, la bemol, si y nuevamente sol.

*Ilustración 33: Violín I, compás 15.*



El arco melódico compuesto por una segunda menor y una tercera menor (con sus variaciones), que aparecía en las frases anteriores, es el elemento predominante en esta frase y las notas que aparecen en el violín I tienen incluidas algunas variaciones de los tricordios (0,1,3) y (0,1,4):

*Ilustración 34: Células en el violín I, compas 15.*

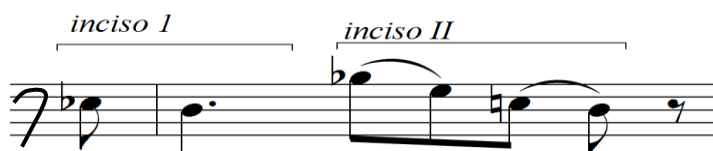


La segunda frase está en el compás 16 con ante-compás de corchea y abarca hasta la mitad de este compás; la línea melódica continúa duplicada en las violas y

violonchelos, en forma similar a la primera frase. Está dividida en dos incisos cortos:

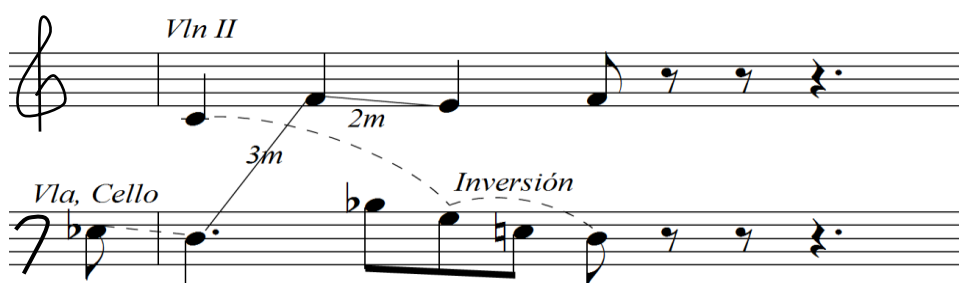
El primer inciso incluye dos notas (mi bemol y re), la primera es el ante-compás y la segunda es una negra con puntillo; estas dos notas forman, junto con la nota fa (que aparece inmediatamente después en el violín I y el violín II) y/o con la nota si (que aparece en el violín I), la célula motívica (2m, 3m) característica de esta sección de dos formas diferentes: re, mi bemol, fa y mi bemol, re, si. El segundo inciso incluye cuatro corcheas descendentes que terminan, en modo similar al primer inciso, en la nota Re, esta vez antecedido por un acorde disminuido (junto con Re, arpeggian el acorde de Mi disminuido con séptima menor).

*Ilustración 35: Chelo y bajo, compás 16.*



Durante esta frase, el violín II realiza una hemiola: negras que suenan simultáneamente con la agrupación ternaria natural del compás de 12/8, la primera nota, do, forma una segunda mayor con el re que suena al comienzo del compás; esta nota, ligada melódicamente con el segundo inciso de la frase, forma una inversión interválica que tiene como eje la nota Sol.

*Ilustración 36: Violín II con chelos y bajos, compás 16.*



Las otras dos notas que aparecen en el violín II (fa y mi) se relacionan con el primer inciso de la frase ya que forman, con la nota re de la línea melódica, la célula motívica (2m, 3m); también resulta esta célula con las dos notas del primer inciso y el fa del violín II.

El violín I tiene la mayor agitación rítmica de la frase; además, tiene una prolongación monofónica que sirve de puente entre la segunda frase y la tercera.

El violín I tiene, durante esta frase, dos grupos de tres corcheas cada uno: las tres primeras notas (Sol sostenido, Fa y Si) forman un acorde disminuido y suena simultáneo con el primer inciso de la frase (el segundo inciso en las violas y chelos tiene una transposición, una segunda menor descendente, de este acorde), el segundo grupo de tres corcheas tiene una variación de la célula motívica de esta sección con las notas Sol sostenido, Si bemol y Sol.

*Ilustración 37: Violín I, compás 16.*



En la segunda mitad del compás 16, el Violín I presenta el puente de enlace hacia la frase siguiente, construido con base en el acorde disminuido y la célula motívica (2m, 3m).

*Ilustración 38: Notas del puente en el violín I, compás 16.*



Durante esta frase, las tres líneas simultáneas tienen acordes disminuidos al final de cada uno de los incisos: en el primero (tercera corchea del compás 16), tiene el acorde de Si disminuido en primera inversión y, en el segundo (mitad del compás), tiene el acorde de Re disminuido.

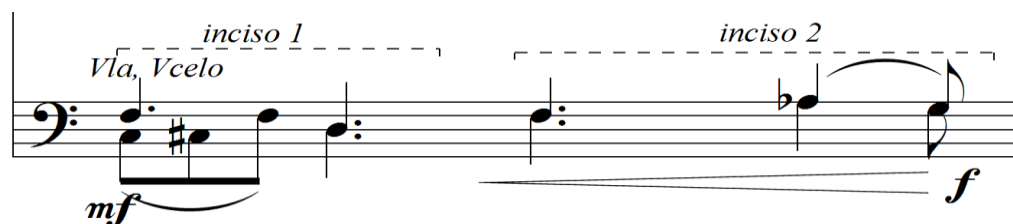
La tercera y última frase del segundo período está en el compás 17; al igual que las frases precedentes, continúa la duplicación entre la viola y el violonchelo con una pequeña modificación en la línea del violonchelo; la primera nota de la melodía está antecedita por dos notas cromáticas mientras la viola toca la nota principal.

Esta última frase tiene el mayor nivel dinámico, producto de la acumulación de volumen y masa instrumental; además, tiene mayor diferencias en el ritmo simultáneo (cada uno de los instrumentos tiene ritmos distintos). Esta frase está dividida en dos incisos de blanca con punto cada uno; en el primero, se conserva la dinámica *mezzo forte* en el nivel general y, en el segundo, se incrementa progresivamente para terminar la sección en *forte*.

El primer inciso tiene dos tonos que forman una tercera menor (fa y re) en la viola y la variación antes mencionada en los violonchelos que incluye las notas cromáticas de do y do sostenido previas al fa melódico y simultáneas con el fa de la viola; al agregar el do sostenido a los tonos de fa y re, resulta una nueva variación de la célula motívica común de esta sección (3m, 2m). Después de esta primera negra con punto del compás, las líneas de viola y violonchelo continúan al unísono, en forma similar a las frases precedentes.

El segundo inciso está en la segunda mitad del compás 17 e incluye las notas fa, la bemol y sol, formando nuevamente la célula motívica común (3m, 2m); con estas notas se hace una reducción rítmica: desde una negra con punto hasta una corchea al final del compás.

*Ilustración 39: Viola y chelo, compás 17.*



El Violín II acompaña la línea melódica con el arpeggio de Re disminuido con séptima menor (este acorde está en la melodía principal con la séptima en el violonchelo). Después de un silencio de negra, se arpeggia el acorde ascendentemente con duración distinta en cada uno de las notas: corchea, negra, blanca y negra con puntillo.

*Ilustración 40: Violín II, compás 17.*



El Violín I tiene el acorde de Fa sostenido disminuido ascendente en primera inversión, seguido por las tres notas que tienen, en el segundo inciso, la viola y el chelo y que forman la célula (3m, 2m). La línea del Violín I termina con la nota Si (esta nota forma un nuevo acorde disminuido con las dos notas que, en este punto del compás, tienen el violín II (fa) y la viola con el violonchelo (la bemol).

*Ilustración 41: Violín I, compás 17.*



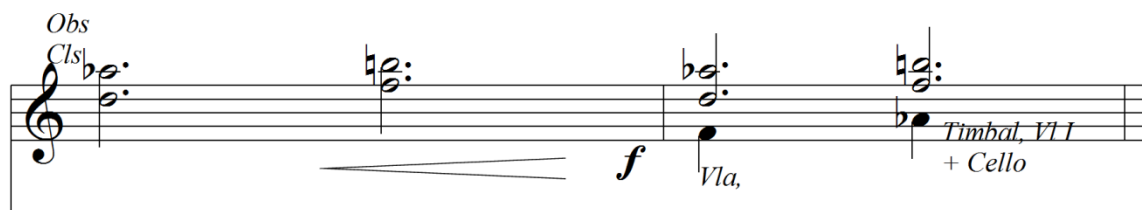
En esta última frase se agrega el timbal, que toca las notas La bemol y Do en el primer inciso y la bemol en el segundo, con ritmo yámbico,<sup>105</sup> en forma simultánea y opuesta a la célula troquea del violín I.

*Ilustración 42: Timbal, compás 17.*



Además del timbal, en esta frase también se agregan los clarinetes y oboes, que tocan tritonos duplicados con duración de blancas con puntillo. El primer tritono (re y la bemol) junto con la nota fa de la melodía (Viola) forman un acorde de Re disminuido y el segundo tritono (fa y si) junto con la bemol (que suena en el timbal y el violín I en primer momento, y Viola y Violonchelo posteriormente) forma el acorde de Fa disminuido.

*Ilustración 43: tritonos y acordes disminuidos formados en el compás 17.*



La duplicación de estos tritonos entre los clarinetes y los oboes produce una sonoridad nueva dentro del lenguaje utilizado en la obra (Sonoridad brillante relacionada con el sonido de las Gaitas).

#### 5.1.2.2. PUENTE

La sección inicial se une al desarrollo por medio de una sección de enlace que incluye: variaciones rítmicas, cambios en las indicaciones de compás,

<sup>105</sup> El pie rítmico Yambo (*lambos*): hace referencia, en la teoría Griega, a la secuencia de una nota breve seguida de nota larga (B-L-B-L-B).



aceleraciones, retardos, uso único de sonoridades (es la única parte en el *adagio* donde utiliza las trompetas).

El Puente, tiene una indicación inicial de *poco piu mosso* y abarca cinco compases (desde el compás 18); los dos primeros, escritos en 8/8 con la corchea como pulso, incluyen un *acelerando* hasta el compás 20, donde se pasa a 4/4 con la negra como pulso. Los siguientes tres compases tienen tratamiento invertido con respecto a los dos anteriores: a través de ellos se desacelera el pulso para retomar el *tempo primo* en el compás 23, donde se inicia el desarrollo del movimiento.

La dinámica del puente es *forte*, heredada del *crescendo* del compás previo (compás 17), con un *decrescendo* al final del puente (compás 22) para entregar al desarrollo la nueva dinámica de *piano*.

En cuanto a la forma, el puente o sección de enlace, tiene dos frases contrastantes que forman un período binario: la primera está en los compases 18 y 19, con la corchea *circa 86* y la segunda frase, del compás 20 al 22, con la negra *circa 108*. Aunque la segunda frase tiene un compás más que la primera, la temporalidad es similar, producto del cambio de métrica en el compás 20 y de la aceleración y desaceleración del pulso en las dos frases, respectivamente.

La orquestación utilizada en esta sección de enlace está basada en instrumentos de cuerda de registro medio - agudo con duplicaciones literales de los violines en las trompetas con sordina y del *pizzicato* de las violas en el arpa.

La primera frase tiene dos planos tímbricos: una línea superior melódica, con mayor figuración rítmica reservada a los violines I y la primera trompeta con sordina y, en segundo plano, una línea en la segunda trompeta con sordina, arpa,

violines II en tremolo y violas en *pizzicato*, con figuración rítmica de blancas acentuadas.

El primer plano o línea superior está construido con base en sucesivas variaciones en corcheas de la célula motívica (2m, 3m), que ha servido en la construcción melódica del *adagio*). La primera aparición de la célula incluye las notas: do sostenido, re y si, que se repiten produciendo una hemiola que puede ser vista como una amalgama<sup>106</sup> del compás de 8/8 que se completa con dos corcheas (do sostenido y mi) que son parte de dos variaciones de la célula motívica (2m, 3m); el do sostenido con las notas anteriores y el mi con las dos primeras notas del compás siguiente.

El compás 19 es una variación del anterior, con las mismas notas, distribución similar y una pequeña modificación rítmica que incluye cuatro semicorcheas y la adición, a manera de ornamentación, de un sol sostenido (en el comienzo de la segunda negra del compás), que forma un acorde disminuido con las notas que lo rodean. Las últimas cinco notas de esta frase forman un arco interválico, las dos últimas notas con la primera nota del compás siguiente (fa) forman un arpeggio disminuido.

*Ilustración 44: Trompeta 1 y violín I, compases 18 y 19.*



El segundo plano en el registro medio (violín II, trompeta II y arpa), incluye cuatro blancas: las tres primeras son la célula motívica (2m, 3m) con las notas sol, sol sostenido y fa; la cuarta nota es la, que, unida con las dos notas anteriores, forma

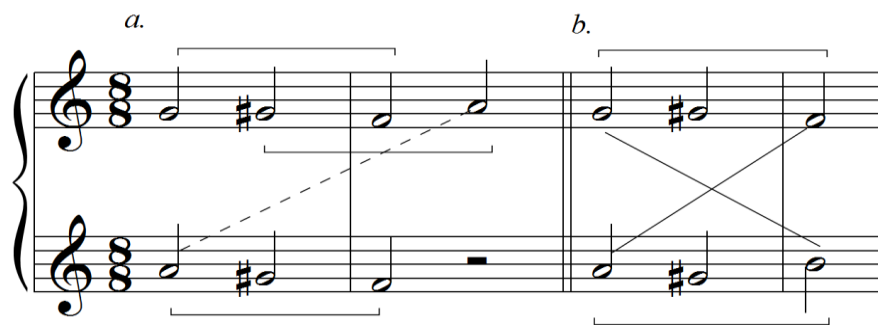
<sup>106</sup> Compás de amalgama: compás compuesto por dos o más compases simples sin subdivisión homogénea.

una variación de la célula si se ubica esta nota antes las dos últimas de la primera célula (ver Ilustración 45, parte a.).

La viola, aparte de cambiar las blancas por negras en *pizzicato*, tiene una nueva variación de la célula motívica (2m, 3m), producto de invertir la dirección descendente al segundo intervalo de tercera menor (Célula resultante: Sol, Sol sostenido y Si). Además, añade una cuarta nota (re) que forma, con las dos notas anteriores, un arpeggio disminuido (elemento de importancia significativa en la construcción de este *adagio*, tal como ya hemos visto).

Las dos notas que se añadieron para originar las dos variaciones antes mencionadas (la y si) con la nota sol sostenido (que ha funcionado como eje de todas las variaciones), resulta una inversión en movimiento contrario de la primera célula (ver Ilustración 45, parte b.).

*Ilustración 45: análisis gráfico de las blancas en los compases 18 y 19.*



La segunda frase del puente es homofónica<sup>107</sup>, reservada a los violines primeros, segundos y violas con una duplicación de la línea superior (violín I) en la primera trompeta con sordina: la simultaneidad de estas tres líneas produce una sucesión de acordes disminuidos y mayores con séptima menor (por la escritura en tres

<sup>107</sup> Homofonía: tipo de textura donde dos o más voces se mueven simultáneamente.

voces, omite la quinta). El número de apariciones de estos dos tipos de acordes es de cuatro cada uno, en toda la frase tal como se muestra en la Ilustración 46:

Acordes resultantes: Sol<sub>7</sub>, Do<sub>7</sub>/Bb, La<sub>7</sub>, Fa<sup>o</sup>/B, Si<sup>o</sup>/D, Re<sub>7</sub>/C, Sol<sup>o</sup>/F y Fa<sup>o</sup>/C

*Ilustración 46: reducción de las notas de los compases 20-22.*

Si se extraen los cuatro acordes mayores con séptima de esta sucesión y se reorganiza producen una secuencia de inter-dominantes<sup>108</sup> dentro de la armonía funcional: La<sub>7</sub> - Re<sub>7</sub> – Sol<sub>7</sub> – Do<sub>7</sub>

### 5.1.2.3. DESARROLLO

Después de las alteraciones de *tempo* en el puente, se retoma la indicación inicial de 12/8 y el *tempo primo* del movimiento (corchea *circa* 76). La característica principal de esta parte es el tratamiento contrapuntístico que se encuentra durante todo el desarrollo.

Esta es la parte más grande del movimiento; va desde el compás 23 hasta el compás 37 y está dividida en tres secciones con características rítmicas y melódicamente contrastantes pero siempre con contrapunto. La figuración rítmica

<sup>108</sup> El concepto más trabajado dentro de la armonía funcional es la resolución de Dominante a Tónica. Estos cuatro acordes distribuidos de esta manera ofrecen una secuencia de este tipo; donde una dominante resuelve y esta resolución a su vez es dominante de un nuevo eje tonal y así sucesivamente.

es cada vez mayor al igual que la dinámica. El final de cada una de estas secciones es determinado por la aparición de bloques sonoros en las cuerdas.

En cuanto a la orquestación, al igual que en todo el movimiento, son base los instrumentos de cuerdas, con la utilización de dos grupos adicionales de instrumentos para dar independencia a dos de las secciones: en la segunda de ellas, añade el compositor un cuarteto de maderas y, en la tercera, utiliza el arpa y el timbal como pedales. En ambos casos, la intervención de estos timbres se limita a los primeros compases de la sección.

### Primera Sección

Esta sección (reservada a los instrumentos de cuerda) está dividida en dos períodos binarios con tratamiento contrapuntístico: en el primero, incluye el Violín I y la Viola; en el segundo, el Violín I y el Violonchelo.

El primer período empieza en el compás 23 en dinámica *piano*; está dividido en dos frases de un compás cada una: la primera utiliza contrapunto imitativo y la segunda, contrapunto de segunda especie ternaria<sup>109</sup> (tres contra uno), ambas en dos voces.

En la primera frase, utiliza una variación del primer inciso del adagio, con el ritmo idéntico: silencio de corchea, dos corcheas, negra y corchea y; en cuanto a la interválica, tiene un cambio de dirección entre la negra y la corchea. Este inciso aparece tres veces; dos en el Violín I y una en la Viola, alternando las entradas cada negra con punto.

---

<sup>109</sup> Contrapunto por especies, según Schoenberg: “Adición de una voz, superior o inferior, a una voz dada llamada *cantus firmus*, que generalmente es la línea con mayor duración. En la primera especie a cada nota del *cantus firmus* se le ha de añadir una nota, en la de segunda especie a cada nota del *cantus firmus* se le ha de añadir dos o tres notas, en la tercera especie cuatro notas por una, en la cuarta especie es el contrapunto sincopado y la quinta especie es la combinación de las anteriores.” Ver: SCHOENBERG, Arnold. Ejercicios preliminares de contrapunto. Barcelona: Editorial Labor, 1990. 240 págs.

La primera aparición de este inciso en el Violín I empieza en Fa sostenido, pasa a Mi sostenido y termina en Sol; además del cambio de dirección en el segundo intervalo, cambia la tercera menor por una tercera disminuida (en los otros dos incisos se conserva la tercera menor).

La segunda aparición del inciso, en la viola, se da una tercera menor más grave que la aparición inicial: Mi bemol, Re y Sol; la tercera aparición, nuevamente en el Violín I, se da una cuarta justa arriba del inciso en la Viola: La bemol, Sol y Si bemol.

En la segunda y tercera entradas del inciso, los intervalos forman la célula motívica (2m, 3m) utilizada en este movimiento. En la última negra con puntillo del compás, la viola tiene un Re sostenido y un Mi, notas que, junto con el Sol del Violín I en este punto, forman nuevamente la célula motívica y, con el Si bemol, forma un acorde disminuido.

*Ilustración 47: compás 23.*

*Tempo primo*

VI. I

*p*

*inciso*

*inciso*

*dism.*

Vla.

*p*

*inciso*

La segunda frase, en el compás 24, continúa con el tratamiento contrapuntístico a dos voces en los mismos instrumentos (Violín I y Viola) con ritmo contrastante de tres contra uno, el ritmo lento en la Viola y el ritmo ágil en el Violín I.

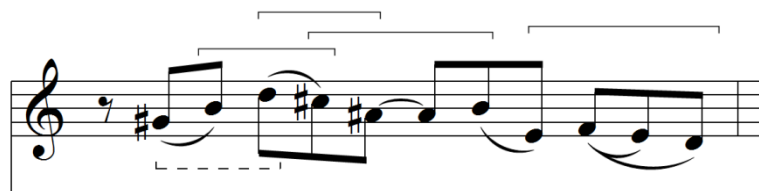
La línea de la Viola es una porción de escala octatónica o escala disminuida<sup>110</sup> producida al intercalar las notas de dos arpeggios disminuidos dispuestos descendentemente a distancia de semitono: acorde de Si disminuido (Si, Re, Fa) y Si bemol disminuido (Si bemol/La sostenido, Do sostenido, Mi).

*Ilustración 48: Viola: compás 24.*



La línea del violín I tiene ritmo continuo de corcheas después de un silencio de corchea y, a partir de un Sol sostenido, aparece un arpeggio disminuido ascendente; en la segunda negra con punto, aparece la célula (2m, 3m) que incluye las notas: Re, Do sostenido y La sostenido, notas idénticas a la primera aparición de la célula en el primer compás del *adagio*. Posteriormente y después de una prolongación de La sostenido. Aparece un Si; con esta nota y las dos notas precedentes, se forma una variación de la misma célula (Do #, La # y Si). Las últimas cuatro corcheas del compás son, nuevamente, la célula motívica con la repetición de una de las notas: Mi, Fa, (repetición de Mi) y Re.

*Ilustración 49: Violín I: compás 24.*



<sup>110</sup> Escala octatónica o disminuida es una colección de ocho notas que alterna tonos entero y semitonos. Su sencilla estructura repetitiva permite transposiciones o inversiones exactas de cualquiera de sus segmentos, está basada en una célula del tricordio (0,1,3) que se repite cuatro veces para crear la escala entera. LESTER. Op. Cit., pág. 171.

En el planteamiento que propone Messiaen de los 7 modos para la composición contemporánea incluye en su segundo modo una escala octatónica que planteada a partir del segundo grado genera un submodo donde se alterna el orden de los tonos y semitonos. Ver: GRAETZER, Guillermo. La Música Contemporánea. Buenos Aires: Ricordi, 1980. Pág 37.

De la simultaneidad del contrapunto entre el violín I y la viola, se pueden extraer varios acordes disminuidos y células motivicas (2m, 3m). En la primera negra con punto, el Fa de la viola y el Sol sostenido y el Si del Violín I forman un acorde disminuido. En la segunda negra con punto, las dos notas iniciales del Violín I con el Mi de la viola forman la célula motivica. Con la adición, también en este punto, de la nota siguiente del Violín I, se forma un acorde disminuido (Mi, Do sostenido y La sostenido).

En la tercera negra con punto, las dos primeras notas del violín y la nota de la Viola forman una variación de la célula (La sostenido, Si y Re). En la última negra con punto del compás, aparecen nuevamente dos notas en el Violín y una nota en la Viola para formar la célula (Fa, Mi, Do sostenido); con la nota adicional que tiene la viola en este punto (Si) y las notas extremas del Violín (Re y Fa), se forma un primer acorde disminuido, al igual que el acorde resultante con las notas restantes: Mi del Violín I, por una parte, y el Do sostenido y el Si bemol de la Viola, por la otra.

*Ilustración 50: Simultaneidad Violín I y Viola: compás 24.*

The image shows a musical score for Violín I (Violin I) and Viola in measure 24. The Violín I part is written on a treble clef staff, and the Viola part is on a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score shows the following notes:
 

- Violín I:** Quarter note (F#4), dotted quarter note (G#4), eighth note (A4), eighth note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4), quarter note (A4), quarter note (G#4), quarter note (F#4).
- Viola:** Dotted quarter note (F#3), eighth note (G#3), eighth note (A3), quarter note (B3), quarter note (C4), quarter note (B3), quarter note (A3), quarter note (G#3), quarter note (F#3).

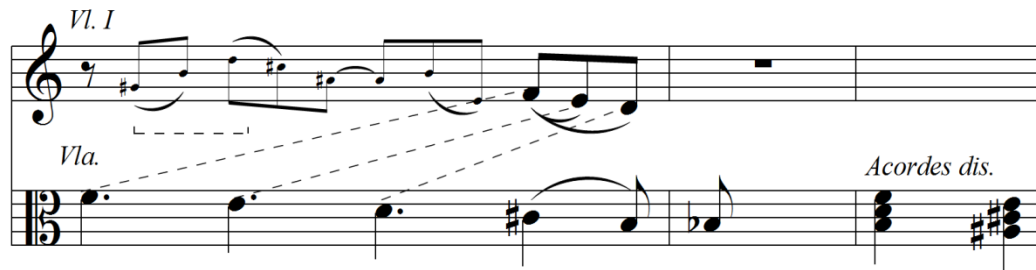
 Annotations below the staff:
 

- A solid line connects the first three notes of the Viola (F#3, G#3, A3) to the first three notes of the Violín I (F#4, G#4, A4), labeled "célula 2m, 3m".
- Dashed lines connect various notes between the two staves to indicate "acorde dis." (diminished chord). These include:
  - Violín I: F#4, G#4, A4
  - Viola: F#3, G#3, A3
  - Violín I: B4, C5, B4
  - Viola: B3, C4, B3
  - Violín I: A4, G#4, F#4
  - Viola: A3, G#3, F#3
  - Violín I: F#4, G#4, A4, B4, C5
  - Viola: F#3, G#3, A3, B3, C4

Otro elemento notorio en este compás es la reducción rítmica que hace el violín I, en el cuarto tiempo con punto, de las tres notas anteriores de la Viola, las cuales forman una porción de la escala disminuida idéntica a la que está escrita en la Viola.



Ilustración 51: sección de escala disminuida y acordes formados: compás 24.



El segundo período, también binario, está en los compases 25 y 26. La primera frase, compás 25, tiene contrapunto en dos voces entre el violín I y el violonchelo y la segunda frase tiene la intervención de toda la sección de cuerdas; se trata de una melodía, en el Violín I, con un acorde sostenido en el resto de las cuerdas. Este período empieza *piano* para luego incrementar la dinámica hasta la segunda frase, donde aparece la indicación de *mezzo forte*.

La primera frase tiene un ritmo continuo de corcheas en el Violín I y una línea con figuración más amplia y menos rigurosa en el violonchelo, lo que evidencia la independencia melódica en las dos voces.

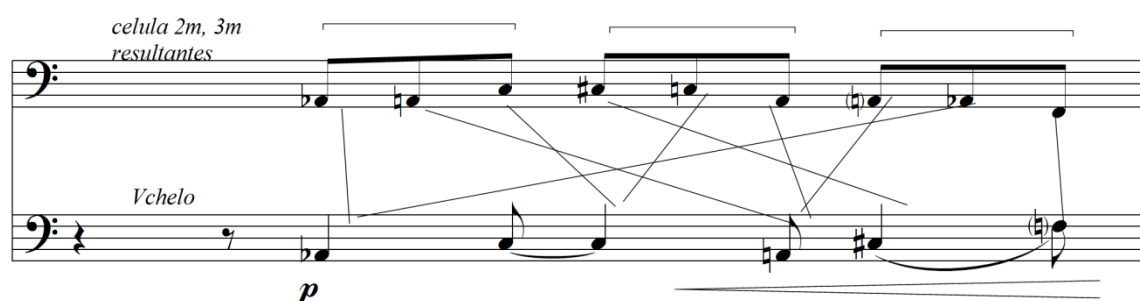
En la línea del Violín I, aparece reiteradamente el intervalo de 2m entre las notas Si bemol y La, alternando con elementos diferentes: la primera vez, alterna el intervalo con un Re, la segunda vez con una célula motivica (2m,3m) formada a partir del Re (Re, Mi bemol, Do) y la tercera vez, aparecen unidas a un Do, nota que le falta a este intervalo para formar la célula motivica que se estaba evadiendo (Si bemol, La y Do)

Ilustración 52: Violín I: compás 25.



El Violonchelo entra en la segunda negra con punto con ritmo troqueo; su línea está compuesta por 5 notas que producen variaciones de la célula motívica, como se muestra en la Ilustración 53; las tres primeras notas con la tercera en medio (la bemol, La y Do), las tres notas centrales que comienzan con la tercera de ellas (Do sostenido, Do, La) y las notas intercaladas (1ra, 3ra y 5ta) con cambio de octava en la última nota (La, La bemol, Fa).

*Ilustración 53: células resultantes en el chelo: compas 25.*



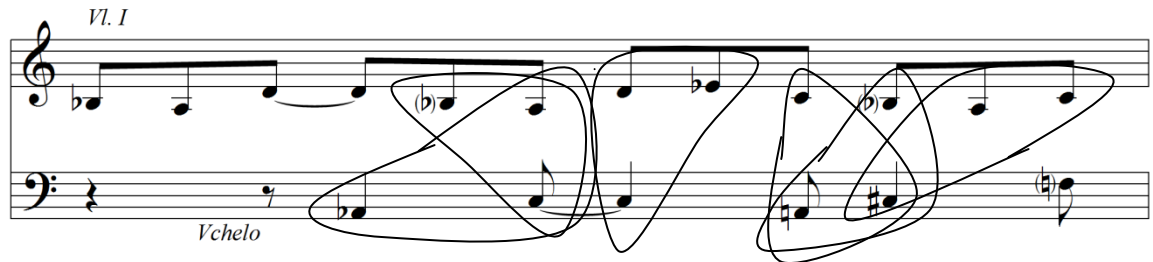
Con la simultaneidad de las dos líneas, se producen variaciones de esta célula motívica así:

En la segunda negra con punto aparecen dos variaciones de la célula: la primera, tomando las dos notas del violonchelo (La bemol y Do) junto con la tercera corchea (La) del Violín I y la segunda variación, tomando las segunda y tercera corcheas del Violín I (Si bemol y La) y la segunda nota del Violonchelo (Do).

En la tercera negra con punto, aparece la célula con las dos primeras notas del Violín I (Re y Mi bemol) y la primera del Violonchelo (Do). Las dos notas de la tercera corchea en los dos instrumentos (la y do) y la primera nota de la cuarta negra con punto del Violonchelo (Do sostenido) forman igualmente la célula; con las mismas dos notas del Violonchelo y la primera corchea del Violín I (Si bemol) en la cuarta negra con punto, se forma una nueva variación.

En la Cuarta negra con punto aparece una última variación de la célula motívica, que toma las dos últimas notas del violín I (La y Do) y la primera nota del violonchelo (Do sostenido).

*Ilustración 54: simultaneidad de Violín I y Chelo: compás 25.*

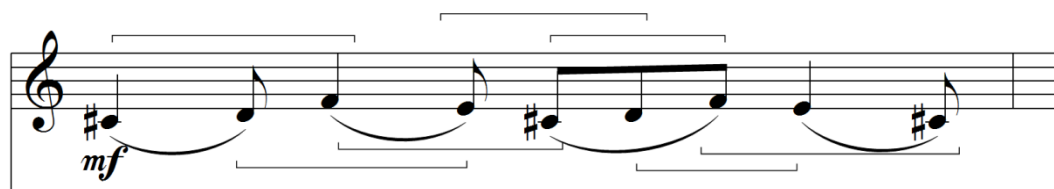


En la segunda frase de este período, compás 26, se rompe el tratamiento contrapuntístico al incluir una línea melódica en el violín I, con acompañamiento en el resto de los instrumentos de cuerdas durante la primera mitad del compás.

En la línea del Violín I, aparece reiteradamente la célula motívica dentro de un rango reducido de cuarta disminuida (entre el Do sostenido y el Fa), que alterna movimiento ascendente y descendente, de manera que cualquier grupo de tres notas que se tomen al azar en este compás forma una variación de la célula (2m, 3m).

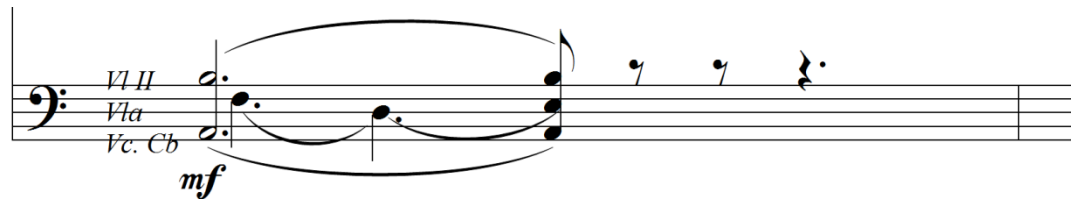
La línea del Violín I, durante este compás, incluye cuatro notas: el Do sostenido y el Fa de los extremos, el Re en el paso ascendente y el Mi descendente. Este movimiento se realiza en la mitad del compás y se repite en la segunda mitad

*Ilustración 55: Violín I: compás 26.*



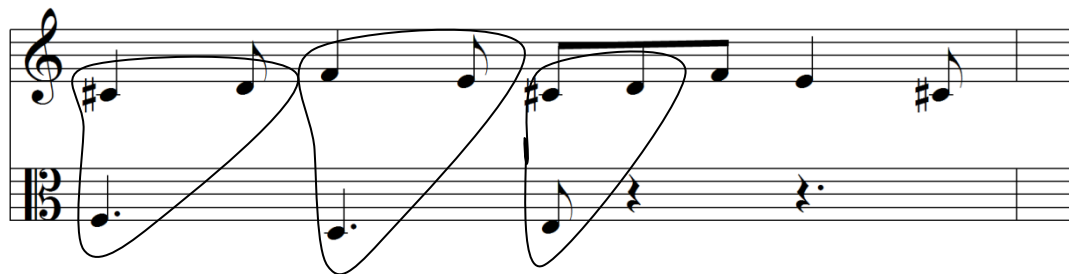
En este compás, el Violín II, los Violonchelos y los Contrabajos tienen una nota que se prolonga desde su principio hasta la primera corchea de su segunda mitad, mientras que las violas realizan una cambiata<sup>111</sup> que concluye en la nota que divide en dos quintas justas el intervalo resultante entre la nota del Violín II (Si) y los Violonchelos / Contrabajos (La).

*Ilustración 56: Cuerdas: compás 26.*



La simultaneidad entre el Violín I y la Viola presenta variaciones de la célula motívica (2m, 3m) en cada una de las tres primeras negras con punto, según se muestra en la Ilustración 57 :

*Ilustración 57: Simultaneidad entre Violín I y Viola: compás 26.*



## Segunda Sección

Esta segunda sección está dividida en dos períodos binarios; va desde el compás 27 al 32 y termina con un acorde prolongado durante el último compás de la sección e incluye la única intervención de las maderas (Flauta, oboe y Clarinete)

<sup>111</sup> Cambiata (en castellano, cambiada): es un fenómeno de desviación por salto y retorno por grado, entre dos notas sucesivas distantes un grado escalar. Definición de: YEPES. Op. Cit., pág 30.

en este desarrollo, (además es la única vez en todo el primer movimiento en que utiliza estos instrumentos, con el fin de realizar una línea melódica al unísono). El tratamiento contrapuntístico en dos voces continúa teniendo prioridad.

El primer período empieza en dinámica *mezzoforte*: está dividido en dos frases de un compás cada una, donde la línea melódica de mayor figuración rítmica está en las maderas y el contrapunto de menor figuración en las cuerdas: la primera frase en el Violonchelo y el Fagot y la segunda, en las violas y el Violín II.

*Ilustración 58: Flauta, Oboe y Clarinete: compases 27 y 28.*



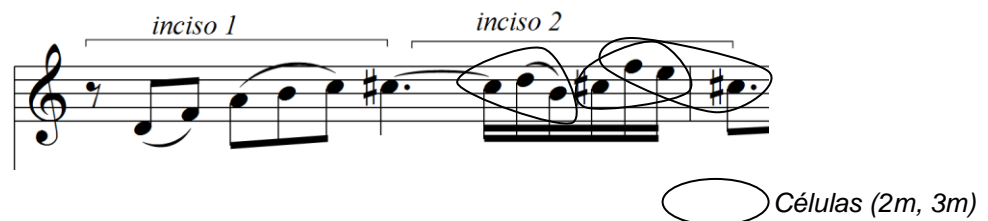
Todas las notas incluidas en la línea superior de las maderas se encuentran en una posible variación de las escalas de Re menor; que incluye los dos usos del sexto y el séptimo grado de la escala, aunque no necesariamente en función tonal: en la primera frase, compás 27, utiliza el Si natural y el Do sostenido como notas que conducen al Re y el Do natural como nota cromática entre ellas; y en la segunda frase, utiliza el enarmónico de Do sostenido (Re bemol) como apoyatura de Do natural y el Si bemol, apoyatura y bordadura de La.

La primera frase empieza con un silencio de corchea y cinco corcheas que constituyen el primer inciso de la frase: las primeras tres de ellas forman el arpeggio de Re menor y luego incluye Si y Do, notas cromáticas hacia la sensible de Re (Do sostenido).

El segundo inciso empieza en la segunda mitad del compás 27, con un Do sostenido prolongado que resuelve finalmente a Re en la última negra con punto

del compás, en este sitio, el ritmo tiene una subdivisión de semicorcheas, y, con la nota siguiente (Si), se forma una célula motívica (2m, 3m) al igual que, con las últimas tres notas del compás, las que, al modificar su orden, forman una variación de la célula (Fa, Mi y Do sostenido), con el Do sostenido al principio y al final de dicha célula.

*Ilustración 59: subdivisión formal compás 27.*

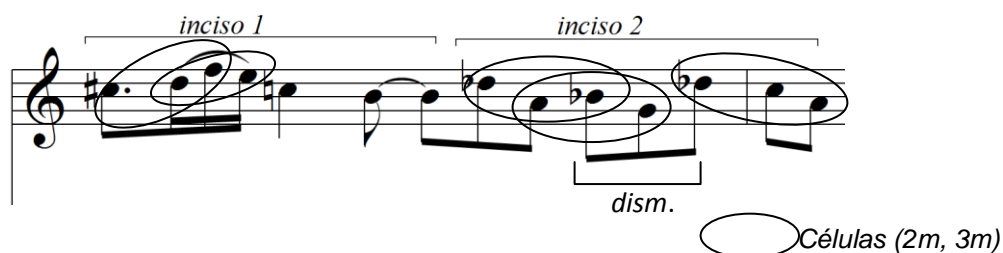


La segunda frase está elidida<sup>112</sup> con la anterior en el Do sostenido que aparece al principio del compás 28 (última nota de la primera frase y primera de la segunda); tiene dos incisos de medio compás cada uno: el primero tiene una corchea con punto, tres semicorcheas y dos negras: las primeras tres notas tienen la célula rítmica (2m, 3m) ascendente que incluye las notas Do sostenido, Re y Fa; a partir de la segunda nota, aparece una variación de la célula por inversión, que incluye las 3 semicorcheas siguientes (Re, Fa y Mi); las dos siguientes notas son dos negras a distancia de semitono (Do y Si) que forman cromatismo descendente con las dos primeras notas de esta frase (Do sostenido y Re).

El segundo inciso, al contrario del primero, no tiene variedad rítmica; se integra con siete corcheas; las tres primeras y las tres últimas de ellas forman células motívicas (2m, 3m) entre las notas Re bemol y La: la primera célula, con el semitono (2m) entre La y Si bemol y la otra, entre Re bemol y Do. Una nueva célula aparece en las segunda, tercera y cuarta corcheas (La, Si bemol y Sol). Las tres corcheas centrales arpeggian un acorde disminuido (Sol, Si bemol y Re bemol).

<sup>112</sup> Frases elididas: última nota de la primera frase es la primera nota de la siguiente.

*Ilustración 60: subdivisión formal compás 28.*



Durante la primera frase, el violonchelo y el fagot tienen negras con punto como base rítmica: se trata de cinco notas donde predomina el intervalo de cuartas (justas y aumentadas/tritonos); las dos primeras notas (Si bemol y Mi bemol) forman una cuarta justa; la siguiente hace un tritono a partir del Mi bemol (La), la cuarta nota es un Fa (nota que forma una cuarta justa con la primera del grupo) y la última es un tritono a partir del Fa (Si); al igual que la melodía superior, esta línea también tiene las dos frases elididas.

Fa - Si bemol - Mi bemol - La (2 cuartas justas y una cuartas aumentada)

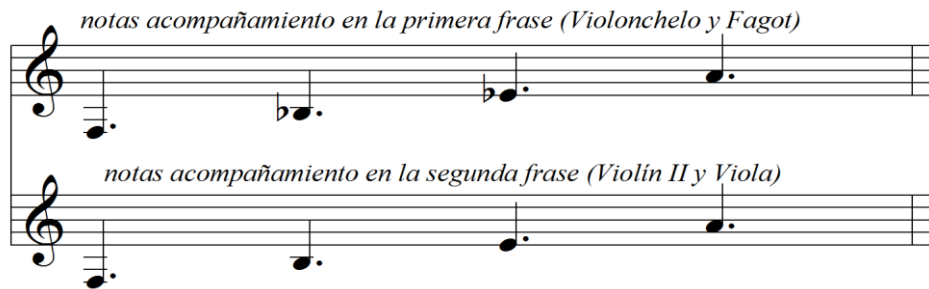
La segunda frase está acompañada por el Violín II y la Viola, y conserva el ritmo de negras con punto de la frase anterior (en el Violonchelo y el fagot); tiene cuatro notas con intervalos distintos: el primero es una séptima menor ascendente (Si, La) y luego dos intervalos descendentes: una tercera mayor y una segunda menor, para terminar en un Mi. una reorganización de estas cuatro notas plantea un grupo de cuartas similar a la línea anterior.

Fa - Sib - Mib - La (2 cuartas justas y una cuarta aumentada)

Las cuartas que se extraen en la primera frase (compás 27) tienen intervalos yuxtapuestos<sup>113</sup> con las cuartas planteadas en la segunda frase (Compás 28), que parten desde la nota Fa y llegan a La en ambas frases:

<sup>113</sup> El segundo grupo de notas tiene las distancias invertidas con las mismas notas en los extremos

Ilustración 61: Acompañamiento compases 27 y 28.



El segundo período empieza en el compás 29 y está reservado a los Violines y Violas; este período hereda la dinámica *mezzoforte* del anterior y tiene un incremento en el compás 30 (*forte* que se sostiene hasta el final del período). Este período está dividido en dos frases binarias, la primera está entre el compás 29 y el 30 y la segunda en el 31 con ante-compás, para finalizar el período (y por ende la segunda sección del desarrollo) con un acorde en el compás 32.

La primera frase tiene dos incisos contrastantes con temporalidad similar: el primero es un contrapunto en dos voces entre el Violín I y el Violín II en dinámica *mezzo forte*, el segundo tiene una línea melódica en las violas mientras los violines sostienen un acorde de Fa disminuido en dinámica *forte*.

El primer inciso empieza en la tercera corchea del compás 29; la línea del Violín I está construida en semicorcheas con reiterado uso de cuatro notas que forman variaciones de la célula motívica (2m, 3m): La, Si bemol, Do y Re bemol. Este inciso termina con un acorde que, enarmónicamente, sería disminuido con séptima disminuida, construido a partir de la nota más aguda ( $\text{Reb}^{\circ}_7$ : Re bemol, Mi, Sol y La Sostenido).



Ilustración 62: Violín I: compás 29.

VI. I  
mf

Células encadenadas  
Acorde  $Reb^{\circ}_7$

Las primeras siete notas de esta línea son una transposición, una tercera Mayor (3M) abajo, de las notas en semicorchea del final de la primera frase del período anterior (final del compás 27), la nos muestra esta comparación.

Ilustración 63: comparación entre el final del compás 27 y el principio del 29.

w.w.  
compás 27 - 28

Transposición 3M

VI. I  
Compás 29

La línea del Violín II tiene menor figuración rítmica, en contraste con la línea simultánea del Violín I: utiliza sólo cuatro notas, con las que se forman dos variaciones de la célula motívica (2m, 3M), las notas Fa y Mi son el punto de partida y, junto con la nota Re, forman una primera célula y, con Sol, la segunda.

Ilustración 64: Violín II: compás 29.

VI II

célula 2m, 3m

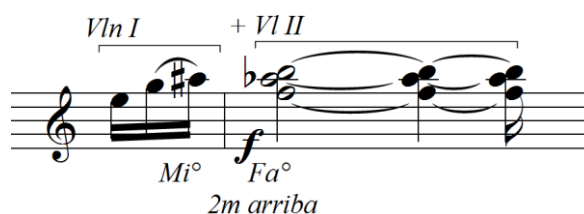
célula 2m, 3m

*Ilustración 65: Viola: compás 30.*



Los violines acompañan, con un acorde de Fa disminuido, dos notas en *divisi* en el Violín II (fa, la bemol) y la tercera, (si) en el Violín I. Este acorde es una transposición, una segunda menor arriba, del arpeggio de las tres notas precedentes en el Violín I.

*Ilustración 66: violines I y II: compás 30 con ante-compás.*



<sup>114</sup> Arco melódico: para Piston, el arco melódico describe el perfil gráfico de una melodía, en este caso la curva comienza y acaba en los puntos agudos, inclinándose hacia su punto más grave cerca de la mitad de la melodía. PISTON, Walter. Contrapunto. Barcelona: Idea Books, S.A., 2001. Págs. 13 y 15.

incluye un *ritenuto* para terminar toda la sección en un acorde prolongado a través del compás 32.

El antecompás del primer inciso se construye tomando la nota precedente en el Violín I (si), que se constituye en la nota central de una nueva célula motívica (2m, 3m); tras la reiteración del si en semicorcheas, aparecen las otras dos notas (de la célula) al final del compás (re y do sostenido). Este inciso tiene dos pies idénticos de cuatro notas cada uno de ellos, contruidos en un rango de cuarta aumentada (tritono) entre las notas extremas de cada uno de los pies. El segundo es una transposición, una cuarta justa (4J) descendente del primero.

*Ilustración 67: Violín I: primera mitad del compás 31.*



Las tres primeras notas y las tres últimas de cada uno de los pies forman una inversión de la célula (2m, 3m) y La transposición del segundo pie permite extraer otras variaciones de la célula entre los dos grupos.

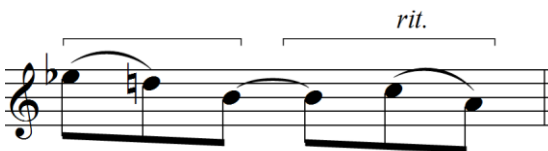
Cada uno de estos motivos está acompañado por negras con punto en el Violín II y la Viola en *dívisi*; acompañamiento del primero son las quintas justas (5J) superpuestas desde la nota do y el segundo es un acorde de Do sostenido disminuido con séptima menor (Do#°7)

*Ilustración 68: Cuerdas: primera mitad compás 31.*



El segundo inciso está en la segunda mitad del compás 31 y tiene tres líneas melódicas independientes, cada una de ellas con elementos melódicos diferentes: la línea del Violín I tiene dos células (2m, 3m) consecutivas en corcheas (la tercera y la cuarta están ligadas) en un rango de quinta disminuida (tritono): la primera célula está formada por las notas: Mi bemol, Re y Si y la segunda, por Si, Do y La.

*Ilustración 69: violín I: segunda mitad del compás 31.*



La línea del Violín II es un pasaje diatónico que forma un tetracordio mixolidio<sup>115</sup> desde la nota Do (con un salto de octava del tono inicial). Rítmicamente tiene tres corcheas, una negra y una corchea.

*Ilustración 70: Violín II: segunda mitad del compás 31.*



<sup>115</sup> La teoría modal de la edad media se formó con base en la evolución de los tetracordios griegos, el canto medieval utiliza cuatro modos principales formados a partir de cuatro tetracordios, así: el tetracordio dórico tiene un semitono entre el segundo y el tercer grado, el frigio tiene el semitono entre las dos primeras notas, el mixolidio en las dos últimas y el menos usado, tetracordio lidio, está formado por tonos enteros.

La línea de la viola es un pasaje cromático desde Fa sostenido (tritonno del tono de partida de la línea del Violín II) hasta la nota La; rítmicamente, tiene una negra y cuatro corcheas.

*Ilustración 71: Viola: segunda mitad del compás 31.*



Las tres líneas tienen cuatro corcheas y una negra que se ubica en un lugar distinto en cada línea.

La sección termina con un acorde de Re disminuido con séptima y novena en el compás 32: la adición de la novena permite identificar la célula (2m, 3m) que suena simultáneamente con el acorde disminuido.

### Tercera Sección

Sección binaria que tiene dos períodos y un epílogo conclusivo reservado a violonchelos y contrabajos, que sirve de coda a todo el desarrollo y va del compás 33 al 37 incluido el epílogo. La velocidad disminuye en esta sección, pues la indicación de *tempo* es: *meno mosso* (corchea = 60).

Cada uno de los dos períodos tiene características distintas que les proporciona identidad: la dinámica en el primer período es *mezzo forte*, y, en el segundo, es *forte* con un *crescendo* hacia un *fortísimo*. En cuanto a la parte orquestal, el primer período tiene un pedal en el timbal con la nota Sol y un *ostinato* en el arpa con las notas Sol y Do como se ve en la

Ilustración 72 mientras las cuerdas realizan líneas contrapuntísticas y el segundo período utiliza todos los instrumentos de cuerdas haciendo voces independientes, bloques sonoros y *divisi*.

*Ilustración 72: Pedal compases 33 y 34.*



*Ilustración 73: Viola: compás 33.*

Viola

tritono

tritono

inciso 1

inciso 2

Células (2m, 3m)

La línea contrapuntística del Violín II empieza en la nota Si (tritono de la nota de partida de la viola) y enlaza, en semicorcheas, una serie de variaciones de la célula (2m, 3m) con algunos acordes disminuidos que utilizan, durante toda la frase, 5 notas: Sol sostenido, La sostenido, Si, Do sostenido y Re, como vemos en Ilustración 74:

*Ilustración 74: Violín II: compás 33.*

VI II

dism.

dism.

dism.

*mf*

Células consecutivas

Las notas que se utilizan en el Violín II son una parte de una escala octatónica y, a partir de la segunda semicorchea, se plantea un orden para las 5 notas que se repiten; primero literalmente, y luego, con una pequeña modificación, producto de desplazar las dos primeras notas al lugar de las dos últimas; después de esto, se incluye el acorde descendente de Sol sostenido disminuido con séptima (Sol#°<sub>7</sub>) que incluye la nota Fa (faltante en el grupo de notas utilizado para realizar el acorde disminuido con séptima):

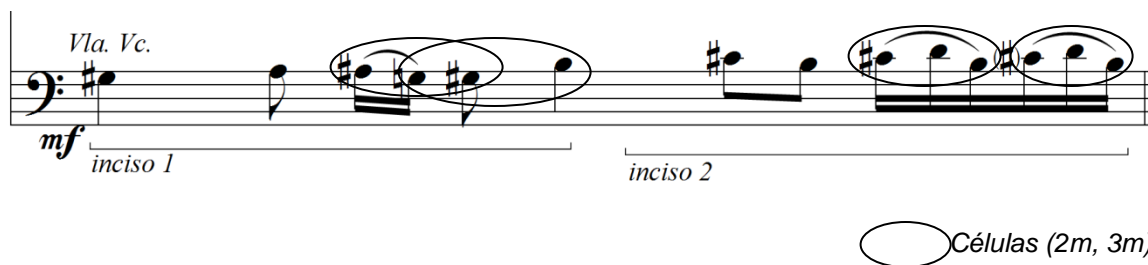
*Ilustración 75: Violín II, repeticiones de notas: compás 33.*



En la segunda frase (binaria), compás 34, el Violonchelo duplica la línea de la Viola y el Violín I hereda el contrapunto de semicorcheas del Violín II; éste pasa, entretanto, a hacer una línea con menor figuración rítmica.

La voz inferior (Viola y Violonchelo) tiene, en su primer inciso, una reducción rítmica seguida por su amplificación rítmica que utiliza las notas cromáticas entre Sol y Si e incluye dos variaciones de la célula (2m, 3m) que resulta con estas notas; el segundo inciso plantea inicialmente dos notas en corcheas, que serán las notas extremas de una nueva célula motívica que aparece inmediatamente en semicorcheas con una reiteración.

*Ilustración 76: Viola y Chelo: compas 34.*



La voz superior en el Violín I, además, de heredar el ritmo en semicorcheas del Violín II, utiliza la totalidad de las notas de la escala octatónica que se insinuó en el compás anterior y que se incluye en Ilustración 77 :

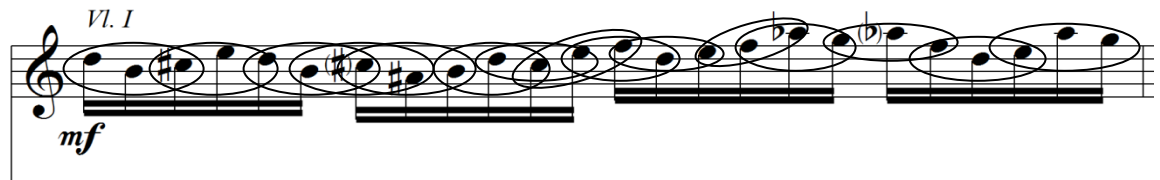


*Ilustración 77: escala octatónica utilizada en los compases 33 y 34.*



Con estas notas, y alternando grados conjuntos con pequeños saltos de terceras, enlaza y reitera la totalidad de las notas de la escala dando como resultado variaciones de la célula (2m, 3m), encadenadas en la totalidad del compás con un arco ascendente resultante que tiene como tope el La bemol (ó Sol sostenido, nota que era el tope inferior en el compás anterior, en la línea del Violín II).

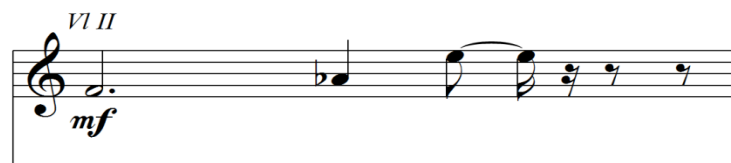
*Ilustración 78: Violín I. compás 34.*



○ Células encadenadas

Simultáneamente con estas dos líneas, el Violín II toca tres notas con duraciones rítmicas distintas con las cuales se forma una célula motívica ya vista antes (2m, 3m) si se cambia de posición y de octava la tercera nota: Mi, Fa y La bemol.

*Ilustración 79: Violín II: compás 34.*

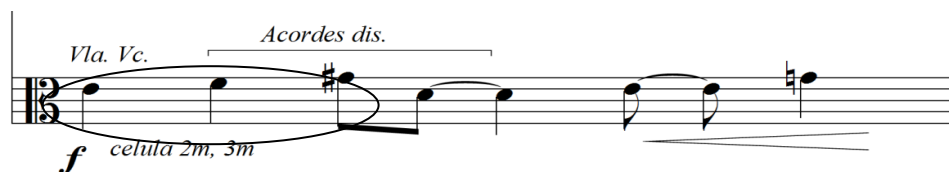


El segundo período, reservado totalmente a la sección de cuerdas, tiene un incremento de dinámica con respecto al primero, que permaneció en *mezzo forte* (*mf*); éste, empieza en *forte* (*f*), tiene un *crescendo* al final de la primera frase y termina en *fortísimo* (*ff*); tiene un *ritardando* simultáneamente con el *crescendo* y,

en su segunda frase, tiene una duplicación en los Violines y *divisi* en Viola y Violonchelo.

La primera frase (Compás 35), en la Viola y el Violonchelo, empieza con la célula (2m, 3m) ascendente desde la nota Mi (Mi, Fa y Sol sostenido); las dos primeras notas, con duración de negra y la tercera, con duración de corchea; la cuarta nota es un Re que completa un arpeggio disminuido con las dos anteriores; las dos últimas son el inicio de un nuevo arpeggio disminuido que parte desde Mi y se completa, en el compás siguiente, con el Si bemol que duplican los Violines; estas dos últimas notas tienen la misma duración de negra con las que empezó el compás.

*Ilustración 80: Viola y Chelo: compas 35.*



La línea superior, en el violín I, tiene características similares a las frases anteriores: está construida con base en la escala octatónica planteada en el periodo anterior (la última negra con punto que utiliza algunas notas fuera de esta escala funciona como ante-compás de la frase siguiente). Las notas que utiliza la línea del Violín I se extraen del tritono comprendido entre Fa y Si de la escala octatónica y nuevamente encadena las células (2m, 3m) resultantes y las alterna con el acorde disminuido implícito (Fa, Lab y Si) como se ve en *Ilustración 81*.

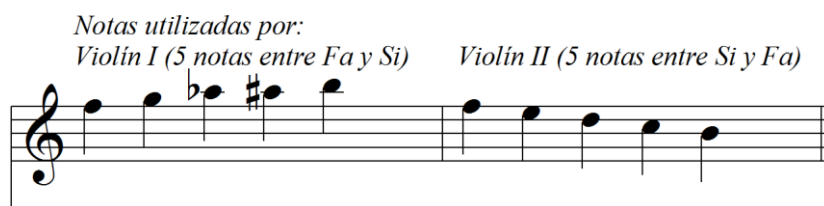
*Ilustración 81: Violín I: compás 35.*



La agrupación de tres semicorcheas en el Violín I, simultánea con el ritmo en negras de la Viola y el Violonchelo, forman en este compás una poliritmia<sup>116</sup> de subdivisión ternaria con binaria.

Estas dos voces tienen una línea interna en el Violín II que evade los elementos propios de las otras dos voces, como la formación de la célula ya característica (2m, 3m) y el arpeggio disminuido. Utiliza, al igual que el Violín I, un fragmento de una escala dentro de la inversión del tritono comprendido entre las notas Si y Fa con los semitonos en los extremos.

*Ilustración 82: notas utilizadas por el Violín I y Violín II: compas 35.*



El ritmo planteado en la línea del Violín II tiene una pequeña secuencia de dos figuras cortas y una larga, antecedido por un silencio de corchea y con reiteración de un tono ascendente.

*Ilustración 83: Violín II: compás 35.*

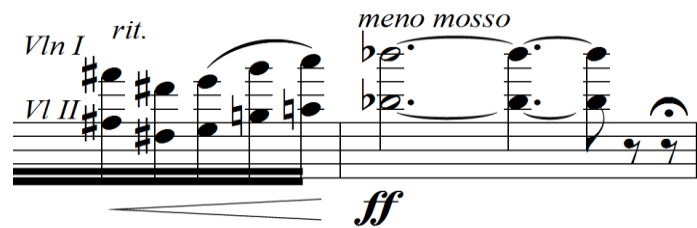


La segunda frase está en el compás 36 con ante-compás: los Violines tienen un Si bemol duplicado a la octava, antecedido por un grupo de semicorcheas, que incluye las dos notas con las que forma un acorde disminuido (Mi, Sol y Sib), más

<sup>116</sup> La poliritmia es la utilización de acentuaciones rítmicas diferentes, combinadas y/o superpuestas para las distintas voces.

las tres notas sensibles de este acorde (que también forman un acorde disminuido y las seis notas en conjunto forman nuevamente una parte de escala octatónica). El ante-compás incluye un *ritardando* y un incremento en la dinámica.

*Ilustración 84: Violines: compás 36 con ante-compás.*



Mientras los violines sostienen el Si bemol durante todo el compás, la Viola y el Violonchelo en *divisi* tocan el acorde de Do sostenido disminuido con séptima menor ( $D\sharp_7$ ), en una síncopa encadenada a partir de la tercera corchea del compás y que se corta, al igual que la línea de los violines, en la primera corchea de la cuarta negra con punto.

*Ilustración 85: Viola y Chelo: compas 36.*



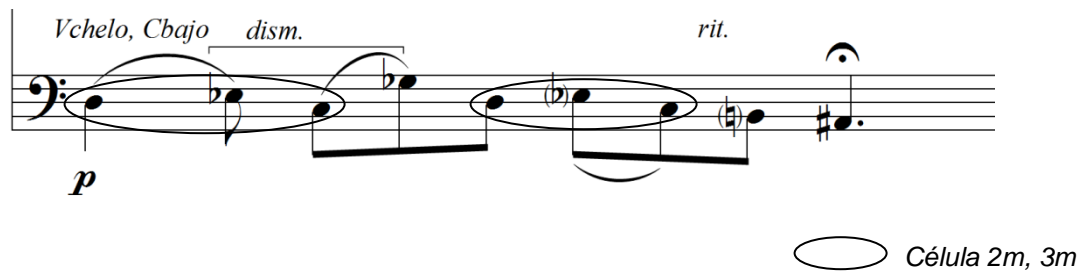
Las dos últimas corcheas están reservadas al contrabajo que, al igual que en las otras secciones del desarrollo, sólo interviene tocando una única nota como cierre de la sección; en este caso, un Mi, tritono con el Si bemol que sostenían los Violines durante todo el compás.

Ilustración 86: contrabajo: compás 36.



El desarrollo termina con un epílogo en los bajos (Violonchelo y Contrabajo) con dinámica *piano* (*p*) en el compás 37; la célula motivica (2m, 3m) construida a partir de Re (Re, Mi bemol y Do) aparece dos veces en la frase, separada por un Sol bemol (nota que forma un acorde disminuido al unirla con las dos últimas notas de la célula) para terminar con un pequeño cromatismo en el La sostenido.

Ilustración 87: Chelo y bajo: compás 37.



#### 5.1.2.4. SECCIÓN A'

La construcción de esta sección es relativamente más sencilla que la Sección A inicial; consta de dos períodos: el primero con tres frases contrapuntísticas y el segundo, construido sin líneas melódicas, sólo con contraste de timbres, reservado a los dos últimos compases y que funciona como epílogo y final del movimiento.

El primer período tiene un acompañamiento constante e idéntico que hace las veces de *ostinato*<sup>117</sup>; durante toda la sección, fagot, contrafagot, Violonchelo y Contrabajo tienen un pedal con la nota Fa sostenido y un ritmo constante de negra y corchea<sup>118</sup> y la Viola tiene el semitono superior de la nota pedal en negras precedido siempre por un silencio de corchea; el *ostinato* es completado por el Arpa, que refuerza la entrada de ambas notas en idéntica altura. Todo ello en dinámica *piano* (*P*).

*Ilustración 88: ostinato del arpa y el fagot: compases 38-41.*

The musical score for measures 38-41 is presented in a single system with three staves. The top staff is for the Viola (Vla.), marked 'pizz.' and 'p'. The middle staff is for the Harp (arpa), marked 'pizz.' and 'p'. The bottom staff is for the Bassoon (Vchelo, Fgt), Double Bass (Cbajo, Cfgt), and Cello (Vchelo, Fgt), marked 'pizz.'. The key signature is one sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but is implied to be 4/4. The harp part consists of a sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5. The bassoon part consists of a sequence of eighth notes: F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4. The lower staves show the pedal point for the bassoon, double bass, and cello, which is a sustained F#3.

La variación melódica durante este período está reservada a los Violines I y II que se alternan la intervención a manera de pregunta y respuesta, utilizando el ritmo de los dos incisos de la primera frase de la Sección A y los intervalos recurrentes en dicha Sección. En forma contraria al ostinato de los demás instrumentos, la dinámica de los Violines es *mezzoforte* (*mf*).

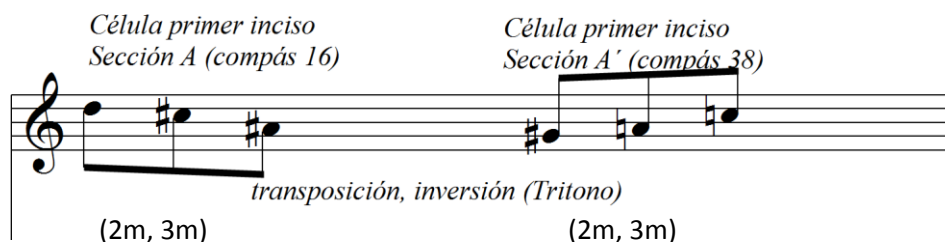
La primera frase empieza en la segunda mitad del compás 38, después de establecerse el ostinato; el Violín II toca el primer inciso con el ritmo idéntico al inicio de la primera frase (compás 12), con una transposición e inversión de los

<sup>117</sup> *Ostinato u obstinato*: técnica de composición consistente en una secuencia que se repiten exactamente en cada compás. Es un efecto muy relacionado con el pedal, pero este puede ser melódico, rítmico o afectar a cualquier parámetro sonoro, aunque en su versión más sencilla es una mera repetición.

<sup>118</sup> Pie métrico: troqueo (L-B-L-B-L)

intervalos a distancia de Tritono (4dis) formando una variación de la célula (2m, 3m): este inciso empieza y termina con la nota central de la célula.

*Ilustración 89: comparación de las células iniciales de la sección A y la sección A'.*



El segundo inciso, compás 39, es la respuesta con idéntico ritmo del Violín I, que encadena dos nuevas células que tienen como nota común el Re sostenido: Do, Mi y Re sostenido; Re sostenido, Fa sostenido y Sol.

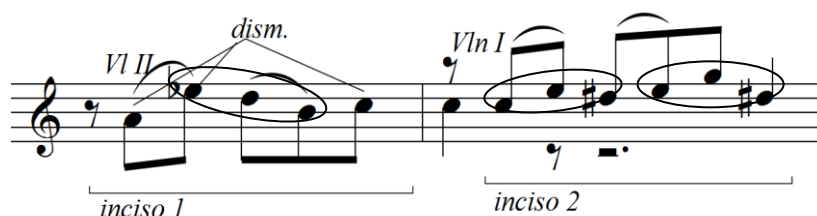
*Ilustración 90: Violines: Compases 38 y primera mitad del 39.*



La segunda frase utiliza el ritmo del segundo inciso de la Sección A; nuevamente el Violín II tiene el primer inciso; su primer intervalo es un tritono a partir de La (nota con la que terminó la primera frase) y luego tiene una célula (2m, 3m) en movimiento contrario al salto para terminar en un Do (nota que completa un acorde disminuido con el Tritono inicial).

Al igual que la frase anterior, el segundo inciso es la respuesta del Violín I con ritmo idéntico al Violín II, que encadena nuevamente dos células: la primera, idéntica a la respuesta de la frase anterior y la segunda, cambia la nota central Fa sostenido por Mi (estas células tienen dos notas en común).

*Ilustración 91: violines: segunda mitad del compás 39 y primera del 40.*



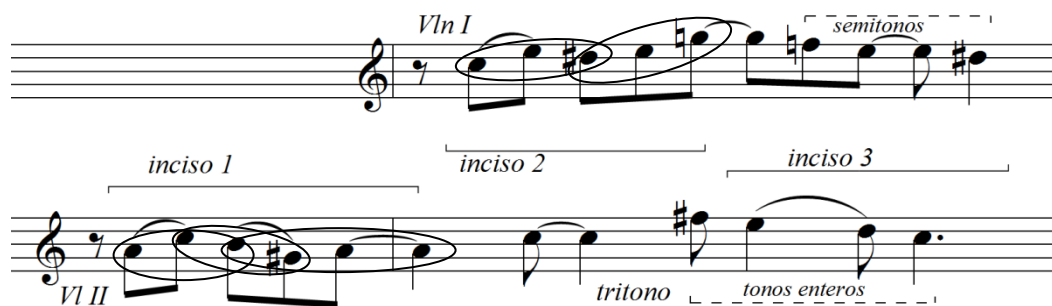
La tercera frase, al contrario de sus anteriores, es ternaria; su primer inciso está encomendado al Violín II y los otros dos hacen un pequeño contrapunto entre los Violines, con el ritmo similar al de la frase anterior.

El primer inciso es una variación del inciso inicial de esta sección; tiene las mismas notas, con la adición de un Si, entre el Do y el Sol sostenido; en cadena con estas cuatro notas, hallamos tres variaciones de la célula (2m, 3m).

El segundo inciso es la respuesta del Violín I, con las mismas notas de la frase anterior que prolongan la penúltima nota y omiten la última; simultáneamente, el Violín II tiene un tritono ascendente desde el Do (primera nota del Violín I, de mayor duración rítmica).

El tercer inciso está elidido con el segundo; en el Violín I, tiene un pequeño cromatismo descendente entre Fa y Re sostenido y el Violín II tiene tonos enteros descendentes entre las notas del tritono anterior (Fa# y Do) con ritmo contrastante entre las dos voces.

*Ilustración 92: Violines: segunda mitad del compás 40 y compás 41.*





El último período abarca los dos últimos compases del movimiento (42 y 43) y constituye el epílogo del movimiento, formado por dos frases tímbricas sin líneas melódicas: la primera, con intervención progresiva de las maderas y, la segunda, de las cuerdas. En estos dos compases, se reduce la dinámica y el *tempo*, primero a *piano* (*p*) y luego a *pianissimo* (*pp*) en *meno mosso*.

Todos los instrumentos que tenían el pedal de Fa sostenido tocan un Sol en dinámica *piano* (*p*) en el compás 42; el fagot toca la primera corchea mientras el Violonchelo y el Contrabajo prolongan la nota en todo el compás. En la segunda negra con punto, el fagot toca un Si bemol y, en la tercera, el clarinete toca un Mi que forma un acorde disminuido que se sostiene por el resto del compás; finalmente, en la última negra con punto, el oboe toca un Fa sostenido (nota que funcionó hasta el compás anterior como pedal de esta sección).

*Ilustración 93: Maderas: compás 42.*



El último compás está encomendado a la sección de las cuerdas, que van agregando notas en corcheas desde los instrumentos graves hasta los agudos para formar el acorde de Re bemol mayor (enarmonizando el Do sostenido – Re bemol) con séptima (Reb7) y con novena menor (Reb-b9): acorde con el que termina el movimiento.

Ilustración 94: Cuerdas: compás 43.

musical score for strings, measures 43-45. The score is written for Violins I and II, Viola, and Violoncello (Vchelo). The tempo is marked *meno mosso*. The dynamics are *pp* (pianissimo). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score shows the following notes and rests:

- Violins I (VI. I):** Measure 43: whole rest. Measure 44: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 45: whole note G4.
- Violins II (VI. II):** Measure 43: whole rest. Measure 44: quarter note F#4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Measure 45: whole note F#4.
- Viola (Vla.):** Measure 43: whole rest. Measure 44: quarter note F#4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Measure 45: whole note F#4.
- Violoncello (Vchelo):** Measure 43: whole rest. Measure 44: quarter note F#3, quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3. Measure 45: whole note F#3.

The score includes a *rit.* (ritardando) marking above the Violins I staff in measure 44. The *pp* dynamic is marked below the Violins II staff in measure 44 and below the Violoncello staff in measure 43.

## 5.2 SEGUNDO MOVIMIENTO

### 5.2.1 SECCIÓN A: FUGA

Lo que está planteado como fuga sólo contiene una estricta exposición de fuga con tres entradas, siguiendo la estructura barroca. Esta exposición tiene dos entradas literales del sujeto y una respuesta real entre ellas en la dominante.

El sujeto tiene cuatro compases; los dos primeros con la línea melódica ascendente y los otros dos, descendente. El punto de partida y de llegada es un Si construido dentro del modo Dórico<sup>119</sup> (Si dórico) con algunas notas cromáticas de paso en el compás 3 como se muestra en la Ilustración 95 e Ilustración 96.

*Ilustración 95: notas utilizadas para la construcción del sujeto de fuga.*



El sujeto, en su concepción primaria, tiene una melodía nuclear<sup>120</sup> (Yepes, p. 21) simple con varios niveles de figuración u ornamentación:<sup>121</sup>

*Ilustración 97: melodía nuclear del sujeto y sus figuraciones de primer, segundo y tercer orden.*

*figuración del sujeto*

Fig. 3er Orden

Fig. 2do Orden

Fig. 1er Orden

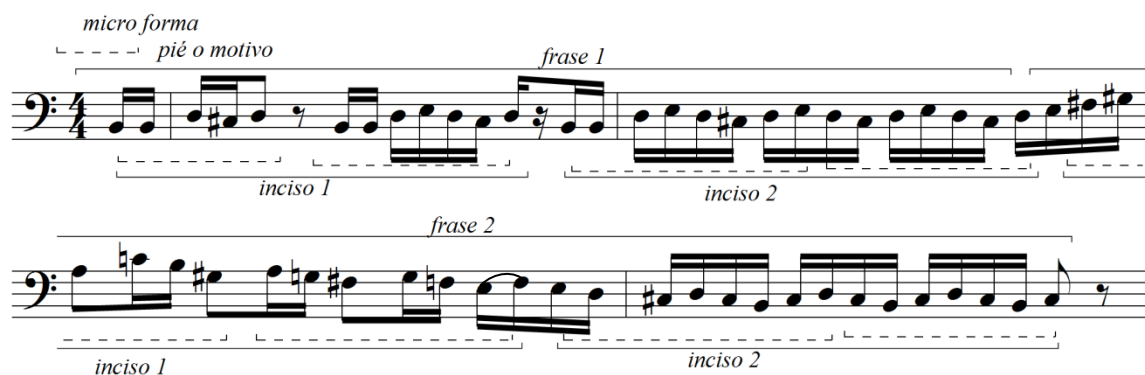
Mel. Nuclear

<sup>120</sup> Una melodía nuclear es compuesta por una sucesión de sonidos esqueléticos escogidos como principales en un fragmento musical. YEPES, Op. Cit. Pág. 21.

<sup>121</sup> La Figuración es el tratamiento del sonido nuclear para conformar un motivo o palabra musical a su alrededor, por medio de sonidos anteriores, silencios o sonidos posteriores. IBÍD, Pág. 23.

El sujeto tiene una estructura binaria; se trata de un período formado por dos frases con características rítmicas similares: ambas frases, igualmente binarias, tienen su mayor interés rítmico e interválico en sus primeros incisos, ya que, en los segundos, ambas frases tienen un motivo reiterado basado en una doble bordadura, tal como se ve en Ilustración 98.

*Ilustración 98: estructura microformal del sujeto.*



El primer inciso de la primera frase está construido por dos pies métricos anacrúsicos similares: el primero tiene un paso de si a re con una bordadura inferior de semitono y el segundo tiene los mismos elementos pero con una bordadura doble (superior e inferior). El segundo inciso empieza con la repetición del motivo final del anterior, reiterando a través de todo el inciso la doble bordadura.

El primer inciso de la segunda frase, también anacrúsico, tiene como base un patrón rítmico de dos notas cortas y una larga<sup>122</sup> con una línea prioritariamente descendente que utiliza algunos pasos cromáticos. El segundo inciso termina la línea descendente y rompe el patrón rítmico anterior al plantear un ritmo constante de semicorcheas y, reiterando a manera de doble bordadura, una célula de cuatro notas, similar a las del segundo inciso de la primera frase.

<sup>122</sup> El pie rítmico Anapesto (Anapaestus): dos nota breves seguida de nota larga (B-B-L-B-B-L).

La segunda entrada del sujeto (respuesta real), compás 5 con ante-compás, está en los violines I transpuesta (literalmente) una quinta justa (5J) arriba y conserva la misma dinámica de *fortísimo* (*ff*). Simultáneamente, los cuatro cornos en unísono tocan el contra-sujeto<sup>123</sup> en dinámica *mezzo forte* (*mf*) con figuración rítmica más lenta que el sujeto.

contrasujeto  
a4

Cornos  
mf

*Ilustración 100: contrapunto de primera especie entre la figuración de 1er orden del sujeto y el contra-sujeto.*

122

*figuración 1er orden de la melodía nuclear del sujeto*  
*Transposición 5j arriba*

*contrasujeto*

Los intervallos de mayor uso son las sextas (6) y las terceras (3), bajo el criterio principal en la teoría del contrapunto tonal de primera especie, que también evita los intervallos de segundas (2) y séptimas (7). En el clímax, utiliza por única vez la quinta justa (5j) antecedida por una cuarta justa (4j) y un tritono (5d) y el final del pasaje utiliza una cuarta justa (4j).

El análisis del contrapunto de segunda especie (dos contra uno), al comparar el contra-sujeto con el segundo orden de figuración de la melodía nuclear, plantea más variedad en los intervallos utilizados:

*Ilustración 101: contrapunto de segunda especie entre la figuración de 2do orden y el contra-sujeto.*

*figuración 2er orden de la melodía nuclear del sujeto*  
*Transposición 5j arriba*

*contrasujeto*

En el contrapunto de segunda especie utiliza la totalidad de los intervallos, alternando los intervallos disonantes con intervallos consonantes de acuerdo con el análisis del contrapunto modal<sup>124</sup>.

<sup>124</sup> En el contrapunto modal se tienen como base los intervallos sin pensar en funcionalidad.

Finalmente, se plantea el contrapunto de tercera especie (cuatro contra uno) como realización final de esta sección de la obra (así como aparece en la partitura); en este análisis, se encuentran cuartas y quintas paralelas que no aparecían en los anteriores análisis y que se constituyen en el elemento novedoso con relación al contrapunto de siglos anteriores:

*Ilustración 102: contrapunto de tercera especie entre el sujeto y el contra-sujeto.*

*figuración 3er orden de la melodía nuclear*  
*Transposición 5j arriba (respuesta real)*

Sujeto

Contra-Sujeto

La tercera entrada del sujeto, compás 9 con antecompás, está en los violines (registro grave) y violas una octava justa (8J) arriba de su primera aparición; la dinámica sigue siendo *fortissimo* (ff) y el contrasujeto está en el violonchelo y el contrabajo, una quinta justa (5j) abajo de la aparición anterior.

Tanto el sujeto como el contra-sujeto aparecen sin ningún intervalo modificado con respecto a sus apariciones anteriores; el elemento nuevo en este período es la presencia de las maderas agudas (piccolo, flauta, oboes y clarinetes) que tocan bloques de tres notas simultáneas con duplicaciones en corcheas continuas.

Los dos primeros compases (9 y 10) albergan las tres notas que definen un acorde de Si menor con séptima (Sim<sub>7</sub>): si, re y la (con omisión del quinto grado); en el tercer compás, cambia el si por un do y el resultado es una inversión de las



distancias del compás anterior; finalmente en el compás 12, transporta las notas del compás anterior una segunda mayor (2M) arriba:

*Ilustración 103: notas utilizadas por la madera en los compases 9 al 12.*

notas de los compases 9 y 10      notas del compás 11      notas del compás 12

3m y 2M      inversión de intervallos      3m y 2M      transposición 2M arriba      3m y 2M

El Final de esta sección está reservado a los bronce: tiene un grupo de acordes disminuidos paralelos que se mueven ascendentemente (la voz baja en la tuba tiene quintas disminuidas o tritonos paralelos con el primer corno y terceras menores paralelas con la voz aguda en la trompeta 1).

Los acordes disminuidos se forman sobre una especie de escala sintética que resulta de invertir las distancias entre los grados en el modo (dórico) que se usó en la creación del sujeto de la exposición de fuga; esta escala resulta de cambiar el intervalo de tono en el modo dórico por semitono y el de semitono, por tonos, tal como lo muestra la Tabla 13.

*Tabla 13: Distancia entre las notas en los bronce.*

Modo dórico	T	st	T	T	T	st	T
cambió	st	T	st	st	st	T	st

T: tono (2M)

st: semitono (2m)

Esta distribución ascendente de los intervallos aparece en todas las voces de los bronce del compás 13 al 16 y, finalmente, en el compás 17, aparece el acorde de Si menor con séptima en primera inversión (extraído del Si dórico, modo que generó el sujeto de la fuga). En este último compás, se suman, a los bronce, el timbal y el platillo.

Ilustración 104: bronces: compases 13 al 17.

Este período se divide en dos frases binarias con incisos de 5 negras y con agrupación rítmica distinta en cada uno de ellos: 3+2 y 2+1+2, los incisos de la primera frase; y 2+3 y 1+4, los de la segunda frase.

### 5.2.2. PUENTE (FANFARRIA)

El puente es un pasaje corto con mucha fluidez y brillantez, propias de una fanfarria<sup>125</sup> ceremonial y majestuosa, que plantea una sección heráldica muy fuerte y rítmica reservada a los instrumentos de metal; el tempo se reduce y aparece la indicación: *meno mosso*, con el pulso aproximado de negra = 86.

Esta fanfarria se divide en dos partes: una primera frase de dos compases con anacrusa, en tres voces de las trompetas (compases 18 y 19) y una segunda frase en los trombones y cornos (compases 20 y 21) que repiten, una octava (8j) abajo, la línea de las trompetas con algunas variaciones. Esta fanfarria tiene la estructura y duración de un período con dos frases similares de igual duración y la misma figuración rítmica que alterna figuras rítmicas cortas con largas; en este caso, cada una de las frases se puede dividir en dos incisos: el primero con la mayor variación rítmica y el segundo, con duración temporal similar, pero sin agitación rítmica (se trata de un bloque sonoro sostenido)

<sup>125</sup> Fanfarria: pieza musical corta de gran fuerza y brillantes, generalmente reservada a la sección de bronces

El primer motivo del primer inciso tiene una anacrusa de semicorchea (figura corta) y una negra ligada a una corchea con punto (figura larga), simultáneamente con la figura larga, el timbal toca la misma célula rítmica que tenía en el comienzo de la fuga: la primera vez, en la nota mi y la segunda, en la nota si; el segundo motivo encadena una secuencia de fusas (figuras cortas) con semicorcheas con punto (figuras largas). El segundo inciso tiene una anacrusa de fusa (figura corta) y una redonda con calderón que elide los dos motivos del segundo inciso.

La construcción simultánea de las tres voces forma acordes menores con séptima (sin el quinto grado), con excepción de dos bloques que incluyen cuartas justas simultáneas y la última figura, que tiene un acorde de mi con séptima pero que omite la tercera (generando ambigüedad en cuanto a la calidad mayor o menor<sup>126</sup>).

*Ilustración 105: fanfarria de las trompetas: compases 18-19.*

\* Acorde cuártico

La segunda frase en los trombones y cornos es idéntica a la primera frase de las trompetas con algunos cambios en la voz central: aparte del cambio de octava, la nota la # del centro del primer inciso es reemplazada por un si. Además, al acorde cuártico que hay inmediatamente después se le agrega una nota. El cambio más notorio es que resuelve la ambigüedad que tenía el último compás de la frase

<sup>126</sup> La característica o cualidad de un acorde se da por su tercera; un acorde sin este grado no puede definirse como mayor o menor; por esto el término de ambigüedad.

anterior (trompetas) con la inclusión del Sol sostenido que define el acorde como Mi mayor. En el calderón, se añade la tuba, que toca el mi una octava abajo.

*Ilustración 106: fanfarria de cornos y trombones: compases 20-21.*



\* Acorde cuártico (4 notas y 3 notas)

### 5.2.3. SECCIÓN B

Esta sección está dividida en dos períodos drásticamente contrastantes con proporciones temporales similares: el primer período es aleatorio y está en el compás 22 y el segundo período va del compás 23 hasta el 32; la duración del primer periodo en segundos es conmensurable con el segundo período.

El primer periodo está reservado a los cordófonos<sup>127</sup>, con dos frases que forman un acorde en cada una ellas; cada uno de los números de cambios son entradas progresivas, cada 5 segundos, de cada uno de los instrumentos de cuerdas en orden ascendente; este procedimiento se da igual en cada una de las dos frases

Este período tiene dinámica de *piano* (*p*). En la primera frase forma un acorde de Sol mayor con décimotercera bemol y, en la segunda, un acorde de Do menor con trecena; ambas trecenas están, en el bajo, formando un tritono melódico mientras las otras voces tienen una cadencia autentica dentro de una momentánea consideración tonal<sup>128</sup>: dominante (Sol Mayor) y tónica (Do menor).

<sup>127</sup> Cordófonos: instrumentos de cuerdas (Violines, Violas, Cellos y Contrabajos)

<sup>128</sup> Esta es la única parte de la obra donde podemos hacer alguna referencia tonal.

Ilustración 107: cuerdas, sección aleatoria: compás 22.

The musical score for strings, section 22, consists of two phrases.   
**frase 1** is in *Sol Mayor* and **frase 2** is in *Do menor*.   
 The score is written for a treble and bass staff.   
 Below the staff, there are two rows of rhythmic notation:   
 Row 1: (1) 5'' (2) 5'' (3) 5'' (4) 5'' (5) 5''   
 Row 2: (1) 5'' (2) 5'' (3) 5'' (4) 5'' (5) 5''   
 A dashed line labeled *trítono* connects the first and second measures of the first phrase.   
 A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning of the first phrase.   
 A box labeled 'A' is placed between the two phrases.

El segundo periodo es binario con dos frases de cuatro compases cada una y un epílogo adicional de dos compases en los bronce, que cierra esta sección, planteada como un *andante*, con pulso 72, con una orquestación reducida pues, aparte de las cuerdas, sólo utiliza un clarinete en la primera frase y los cornos para acompañar la segunda. Tonalmente, utiliza las notas de Sol menor con un leve paso a Sol Mayor.

La primera frase tiene dos voces contrapuntísticas y dos incisos de dos compases cada uno: en el primero, el violonchelo y el contrabajo tienen un paso en blancas de *re* (dominante de sol) hasta sol, pasando por el fa natural y fa sostenido (sensible de Sol); simultáneamente, el clarinete toca una pequeña frase con tres células rítmicas consecutivas de corchea y negra con punto con el *do* como la nota de mayor duración, partiendo inicialmente desde un La y luego uniéndose al do con un si bemol en dos oportunidades, dejando el último do suspendido hasta el último pulso del compás y resolviendo a un si natural, en el Violín II, después de que la sensible había pasado a la tónica en el bajo al estilo del contrapunto sincopado.<sup>129</sup>

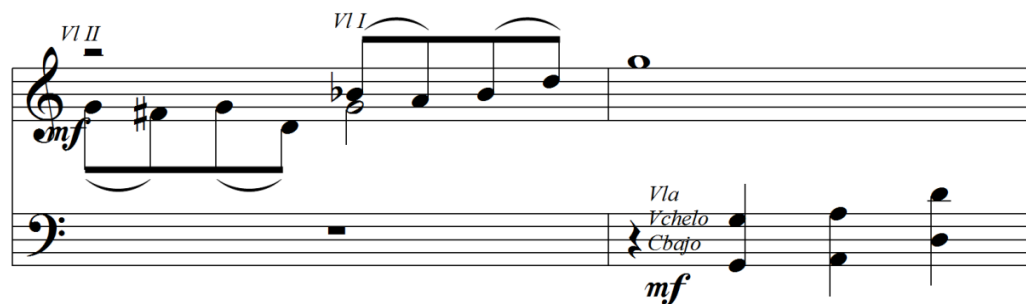
<sup>129</sup> El contrapunto sincopado hace parte de la cuarta especie del contrapunto donde la resolución de una de las voces se posterga, logrando una sonoridad disonante en un tiempo fuerte, que resuelve en tiempo débil.

Ilustración 108: clarinete, chelo y bajo: compases 23-24.



El segundo inciso tiene una imitación, en los violines, de un motivo de cuatro corcheas y una blanca; el segundo violín ejecuta una bordadura inferior cromática del sol y luego viene su quinto grado (re) para terminar, nuevamente, en sol. Una blanca después, el violín I entra con la bordadura desde el tercer grado (sib –la – sib) e, igualmente, el salto del quinto grado (re) al sol, esta vez una octava arriba. Simultáneamente con la última nota del violín I, la cuerda grave toca tres negras con los grados 1,2 y 5 de Sol (sol, la, re); con igual dinámica de *mezzo forte* (*mf*).

Ilustración 109: cuerdas: compases 25-26.



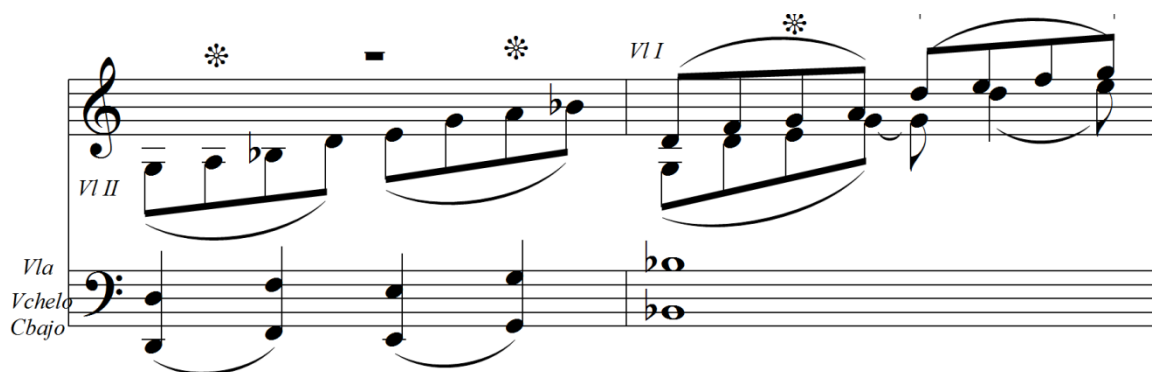
En la segunda frase, la dinámica se incrementa a un *forte* (*f*) continuo con una pequeña modificación en el acompañamiento. Esta frase (también en sol menor) tiene un primer inciso con dos motivos rítmicamente similares y un segundo inciso con corcheas ascendentes en los violines.

El primer inciso tiene un sol menor en el primer compás y su primera inversión en el segundo: la viola, el violonchelo y el contrabajo tocan en redondas las dos notas graves de este acorde y su inversión (sol, primero y luego, si bemol) y los violines completan el acorde al entrar en la segunda negra de cada uno de los compases, mientras el violín II conserva la tercera del acorde; el violín I abandona el acorde para tocar en el primer compás un sol con apoyatura de La en negra con punto y, en el segundo compás, un mi (sexto grado incluido en el acorde del acompañamiento en los cuatro cornos) con apoyatura de Fa.

*Ilustración 110: cuerdas: compases 27-28.*

El segundo inciso tiene - en la viola, el violonchelo y el contrabajo - cuatro negras con las mismas notas que tenía el violín en el compás anterior y termina con un si bemol en redonda una octava arriba. Paralelamente, los violines tienen corcheas ascendentes que abarcan dos octavas a partir del Sol, cuerda grave del Violín: El Violín II arpeggia un Sol menor con el sexto grado adicional y un La como nota de paso entre el Sol y el Si bemol; un compás después, el violín I arpeggia un Re menor con el Sol como nota de paso y cuatro corcheas de grado conjunto desde Re hasta Sol.

Ilustración 111: cuerdas: compases 29-30.



\* Notas de Paso

Esta frase tiene un acompañamiento continuo de los cuatro cornos, que tocan el acorde de Sol menor con el sexto grado agregado: Mi bemol en el primero de los compases y Mi natural en los otros tres compases de la frase; el ritmo de los cornos empieza siempre en la segunda corchea de cada compás (*contra-tempo*) y presenta variaciones en cada uno de ellos. En cuanto a la dinámica, los cornos tienen un *mezzo forte* (*mf*), y, en el cuarto de los compases, tienen un *piano* (*p*) con un *crescendo*, que termina en el compás siguiente en un *forte* (*f*)

Ilustración 112: acompañamiento de los cornos: compases del 27 al 30.



Esta sección termina con un epílogo en los compases 31 y 32, donde los instrumentos de bronce tocan cuatro acordes en blancas: el primero, un Mi menor con séptima que pasa a un acorde (dominante) de Re mayor con novena que resuelve, a su vez, en Sol menor con séptima y termina con el acorde ambiguo de Mi con séptima<sup>130</sup>.

<sup>130</sup> similar al acorde sin tercer grado con el que terminaba la primera frase de la fanfarria y que sirve de preámbulo a la repetición en el compás siguiente de dicha fanfarria.



#### 5.2.4. PUENTE

Repetición idéntica de la fanfarria del compás 18 al 21 con una pequeña diferencia en cada una de las frases: en la primera, se añade un pedal de *si* en el violonchelo y el contrabajo, que suena, simultáneamente con la intervención de las trompetas; en la segunda frase, los trombones tienen sordinas. (Compases 33 al 37).

#### 5.2.5. SECCIÓN A

Del compás 38 hasta el compás 49 se realiza una repetición idéntica de la exposición de fuga de los compases 1 al 12 con una única variación en la dinámica que pasa de *fortissimo* (*ff*) a *forte* (*f*). En el último pulso de la sección aparece la indicación de *ritenuto* para enlazar con el nuevo *tempo* de la coda, que empieza en el compás 50.

#### 5.2.6. CODA

En la coda, el *tempo* se reduce al cambiar el pulso a 86, conservando la dinámica de *forte* (*f*) que tenía la sección anterior e incrementándola en los últimos cinco compases para terminar en un *fortísimo* (*ff*). La coda tiene dos partes: la primera tiene cambios de acordes cada compás y la segunda está construida con el acorde de Fa mayor, además, la primera parte tiene una línea melodía acompañada por acordes mientras que la segunda parte tiene tres planos tímbricos con reiteraciones y repeticiones de las células melódicas.

Armónicamente, la primera parte de la coda está diseñada con base en una secuencia de acordes mayores que se mueven por terceras (inferiores) desde un Si bemol hasta Fa<sup>131</sup> (con un cambio de dirección al acorde de la tercera superior

---

<sup>131</sup> Este es un pasaje construido con base en el Pantonalismo donde los acordes se mueven sin ningún eje tonal fijo.

de Fa); el último acorde (Fa Mayor) se sostiene durante la segunda parte de la coda, utilizando en la línea melódica el cuarto grado aumentado (Si natural que forma un tritono con Fa).

La concepción de este pasaje por parte del compositor se da a partir de la conexión de acordes con una nota en común: *“los acordes que utilizo en la coda, no tiene relación funcional entre sí; yo tomo un acorde y pienso en mantener una sola nota de este acorde; entonces busco un segundo acorde que no tenga nada que ver con el anterior, lo que da una sensación de armonía lejana.”*<sup>132</sup>

*Ilustración 113: acordes utilizados en la coda.*

*Secuencia de acordes de la coda*  
Cornos, Tps, Tbn, Arpa y Fgs

*acorde últimos cinco compases*

Si bemol Mayor   Sol Mayor   Mi Mayor   Do Mayor   La bemol Mayor   Fa Mayor   La Mayor   Fa Mayor

*cambio de acorde: tercera abajo*

Paralelamente, la línea superior realiza un *fortspinnung*<sup>133</sup> con el ritmo heredado del sujeto de fuga basado en semicorcheas, tocado por los instrumentos agudos (maderas y cuerdas) y utilizando las notas del acorde correspondiente a cada uno de los compases, con la adición del sexto grado mayor ó el séptimo menor como nota importante en cada uno de los arpeggios y algunas notas secundarias como notas de paso.

<sup>132</sup> Entrevista realizada por el autor el 25 de enero de 2012 en la ciudad de Bucaramanga. Una transcripción se incluye completa al final del presente proyecto.

<sup>133</sup> “fortspinnung” termino alemán que significa: tejer, construir o desarrollar hacia adelante. YEPES, Op. Cit. Pág 64.

El primer compás (en Si bemol mayor) empieza con un silencio de corchea (*contra-tempo*) y luego, en semicorcheas, la melodía recorre la sección de escala comprendida entre el quinto grado y la tónica, alternando cada una de las notas con el tercer grado; luego incluye una secuencia de terceras hacia abajo desde el segundo grado para terminar el compás en la misma nota de salida.

*Ilustración 114: línea melódica del compás 50.*



El segundo compás de la coda (en Sol mayor) empieza con un silencio de semicorchea y luego la melodía va de la tónica al cuarto grado, alternando las notas con el quinto grado inferior (nota reiterada en el compás anterior, nota común entre ambos acordes) para bajar nuevamente con una secuencia de terceras que se rompe al evitar el séptimo grado y reemplazarlo por el quinto; finalmente tiene una bordadura superior de la tónica para terminar con el quinto grado.

*Ilustración 115: línea melódica del compás 51.*



El tercer compás de la coda (en Mi mayor), agrega al acorde el séptimo grado; tiene dos motivos rítmicamente idénticos con un silencio de corchea y seis semicorcheas: el primero lleva la línea melódica del tercer grado hasta el quinto (grados del acorde) alternando las notas con el séptimo grado menor; el segundo

va desde el quinto grado hasta el séptimo menor alternando con el tercero y el quinto grados.

*Ilustración 116: línea melódica del compás 52.*



El cuarto compás (en Do mayor) gira alrededor del sexto grado y lo combina con el quinto y la tónica principalmente y, en menor medida, con el tercero y cuarto grados; empieza con un silencio de semicorchea y luego tiene 15 semicorcheas. Le da mayor importancia a los saltos de terceras y cuartas.

*Ilustración 117: línea melódica del compás 53*



El quinto compás (en La bemol mayor) al igual que el compás anterior, da importancia al sexto grado de esta tonalidad (nota que se agrega al acorde que suena simultáneamente en los bronces). Empieza con un silencio de corchea, y luego tiene un paso de la tónica al tercer grado, alternando cada nota con el sexto para terminar en este grado luego de un nuevo paso por la tónica y el segundo grado; en el último pulso del compás, hay un nuevo silencio de corchea y dos semicorcheas con el séptimo y el quinto grados.

Ilustración 118: línea melódica del compás 54.



El sexto compás (en Fa mayor) es el único de esta sección que no tiene silencios; empieza con el arpeggio de tónica y luego desciende por grado conjunto (utilizando el si natural) hasta el sexto grado, nota con la que alterna la tónica, primero, y el tercer grado, después, luego de pasar por la sensible.

Ilustración 119: línea melódica del compás 55.



El séptimo compás (en La mayor) empieza con un silencio de semicorchea; luego tiene un paso del quinto grado al primero para subir alternando notas hasta el tercer grado; después baja por terceras hasta la tónica y las últimas notas son las del arpeggio de La mayor con séptima, que parten del quinto grado y retornan a él.

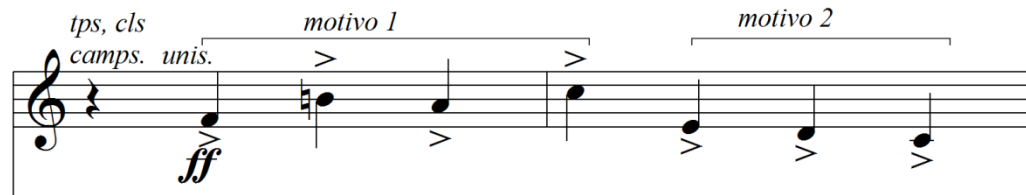
Ilustración 120: línea melódica del compás 56.



La segunda parte de la coda empieza en el compás 57 y evita la variedad en todos sus elementos: la dinámica se incrementa y se sostienen en un *fortísimo* (*ff*); el *tempo* sólo se altera en la segunda parte del compás 60 con un *ritardando* previo al calderón final de la obra. Armónicamente, esta parte sólo tiene un acorde de Fa mayor, mantenido en los cuatros primeros compases y, en el último compás, se añade, al acorde de Fa mayor, el sexto grado (adición de reiterado uso durante el segundo movimiento).

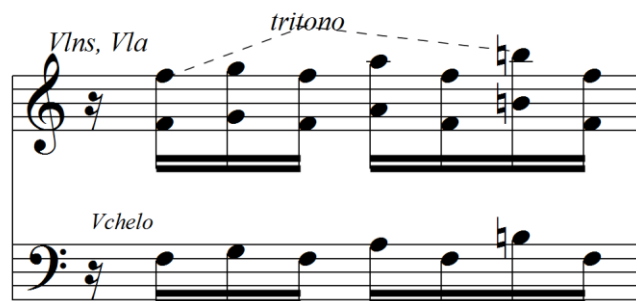
Trompetas, clarinetes y campanas tubulares tienen una frase, en unísono, con dos incisos idénticos de dos compases que contienen siete negras artificialmente acentuadas, anteceditas por un silencio de negra. El inciso tiene dos motivos: el primero con el tritono a partir del primer grado (Fa-Si) y las otras dos notas del arpeggio; y el segundo, con un paso en grado conjunto del séptimo al quinto grado.

*Ilustración 121: línea de trompetas, clarinetes y campanas: compases 57 al 60.*



Simultáneamente, violines, viola y violonchelo, en unísono, tienen una línea construida a partir de un motivo de dos negras de duración con semicorcheas, en que alterna con el primer grado cada una de las notas comprendidas entre el primer grado (Fa) y el tritono (Si natural).

*Ilustración 122: motivo de las cuerdas: compases 57 al 60.*



Este motivo aparece idéntico cuatro veces en los compases 57 y 58; el compás 59 tiene las cuatro últimas notas del motivo seguidas por el arpeggio de Fa mayor y una nueva aparición idéntica del motivo; en el compás 60, sólo se tienen las cuatro últimas notas del motivo en el segundo pulso y, en la última corchea, el quinto y el primer grados, para terminar en el compás 61 con el acorde de Fa mayor con la sexta agregada, como se muestra en

*Ilustración 123.*

*Ilustración 123: cuerdas: compases 57 al 60.*



## 6. EDICIÓN DE LA PARTITURA

La presente edición de la partitura de “Ut supra el Fénix” es autorizada por el maestro Blas Emilio Atehortúa<sup>134</sup>, y fue sido revisada para ser utilizada en el montaje de la obra que se realizó el 3 de mayo de 2012 con la Orquesta Sinfónica EAFIT en el concierto de aniversario N°52 de la Universidad.

La edición de esta partitura tuvo dos objetivos principales: el primero, que sirviera en el presente proyecto, permitiendo extraer ejemplos y gráficos para el análisis; y el segundo, ofrecer una buena edición que permita mayor circulación entre ejecutantes, agrupaciones e, incluso, investigadores de la Musicología, tanto en el campo histórico como en el de la llamada teoría musical.

The image displays a side-by-side comparison of the first page of a musical score. On the left is a handwritten manuscript, and on the right is a printed score. Both are for the piece "Ut supra el Fénix, Op. 230 (2009)" by Blas Emilio Atehortúa. The manuscript on the left shows dense musical notation with various instruments including Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Contrabass, Horns, Trumpets, Trombones, Percussion, and Strings. The printed score on the right is a clean, professional layout of the same piece, with a title page and a score page. The notation is clear and includes dynamic markings like *pp* and *f*.

*Imagen comparativa de la primera pagina de la partitura*

<sup>134</sup> Esta edición de la partitura incluye las correcciones de los errores o dudas que tenía el manuscrito, consultados al compositor en la entrevista que se realizó para complementar el presente proyecto.



# Ut supra el Fenix, Op. 230 (2009)

Score

Dos movimientos sinfónicos  
I. Introducción y Adagio

Blás Emilio Atehortúa

$\text{♩} = 60$

Piccolo

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Bassoon

Contrabassoon

Horn in F 1 y 2

Horn in F 3 y 4

Trumpet in B $\flat$  1 y 2

Trumpet in B $\flat$  3

Trombone 1 y 2

Tuba

Timpani

Percussion

Harp

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

# I. Introducción y Adagio

Picc. *f* *pp*  
 Fl. *f* *pp*  
 Ob. *f* *pp*  
 B♭ Cl. *f* *pp*  
 Ban. *f*  
 Hn. *f*  
 Hn. *f*  
 B♭ Tpt. 1 y 2  
 B♭ Tpt. 3  
 Tbn.  
 tbn 3 tuba  
 Bls. *f*  
 Perc. *p* *f*  
 Hp. *p* *f*  
 VI I *f* *pp* *f*  
 VI II *f* *pp* *f*  
 Vla. *f*  
 Vc. *f*  
 Cb. *f*

# I. Introducción y Adagio

7

Picc. *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

B♭-Cl. *f*

Bsn. *f*

Hn. *f* *al.* *frull.*

Hn. *f* *al.* *frull.*

Tbn. *fp* *f*

tbn 3 tuba *fp* *f*

Timp. *f*

Bls. *f*

Perc. *f* *G. C.* *f* *T. f.*

Hp. *p* *f*

VI I *p* *f*

VI II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vc. *pizz. s.* *f*

Cb. *pizz. s.* *f*

**A**

**Adagio**

## I. Introducción y Adagio

VI I div. *mf*

VI II div. *mf*

Vla div. *mf*

Vc. *mf*

Cb.

Ob. *mf*

B♭-Cl. *mf*

Timp. *p*

VI I *f*

VI II *mf*

Vla *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

**poco più mosso**  
*string. molto*

B♭ Tpt. 1 y 2 *f* *cord.* *rit.* *molto rit.*

Hp.

VI I *f* *molto rit.*

VI II *molto rit.*

Vla *pizz.* *arco* *molto rit.*

Vc.

Cb.

## I. Introducción y Adagio

*a tempo*

VI I div. *p*

VI II div.

Vla div. *p*

Vc.

Cb.

VI I *mf*

VI I *mf*

VI II *mf*

Vla *mf*

Vc. *p*

Cb. *mf*

Fl. *ter* *mf*

Ob. *ter* *mf*

Bs. Cl. *ter* *mf*

Bsn. *a2*

VI I *27*

VI II

Vla

Vc.

# I. Introducción y Adagio

29

Fl.

Ob.

$\text{Bb}$  Cl.

VI I

VI II

Vla

Vc.

Cb.

31

VI I

VI II

Vla

Vc.

Cb.

*rit.*

*rit.*

*f*

*f*

33

Timp.

Hp.

VI I

VI II

Vla

Vc.

*p*

*p*

*mf*

*mf*

## 35

148



# I. Introducción y Adagio

*meno mosso*

Ob. *41* *ler.* *p*

B♭ Cl. *41* *ler.* *p*

Bsn. *41* *ler.* *p*

Timp. *41*

Hp. *41*

VI I *41* *div.* *pp*

VI II *41* *pp*

Vla. *41* *pp*

Vc. *41* *pp*

Cb. *41* *pp*

## Score

Yimi©

## 2. Fuga - Presto; Allegro moderato

10

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

13

rit

Hrn. 1

Hrn. 2

B♭ Tpt. 1 y 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

## 2. Fuga - Presto; Allegro moderato

*meno mosso*

The musical score is written for a full orchestra. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.** (Piccolo)
- Fl.** (Flute)
- Ob.** (Oboe)
- B♭ Cl.** (Clarinet in B-flat)
- Bsn.** (Bassoon)
- Hn. 1** (Horn 1)
- Hn. 2** (Horn 2)
- B♭ Tpt. 1 y 2** (Trumpet 1 and 2)
- B♭ Tpt. 3** (Trumpet 3)
- Tbn. 1** (Trombone 1)
- Tbn. 2** (Trombone 2)
- Timp.** (Timpani)
- Bls.** (Bass Drum)
- Perc.** (Percussion)
- Hp.** (Harp)
- Vln. I** (Violin I)
- Vln. II** (Violin II)
- Vla.** (Viola)
- Vc.** (Violoncello)
- Cb.** (Contrabass)

The score is divided into measures, with a repeat sign at the beginning of the first measure. The tempo is marked *meno mosso*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *rit.* (ritardando).

A

$$23 \quad \textcircled{1} \quad 5'' \quad \textcircled{2} \quad 5'' \quad \textcircled{3} \quad 5'' \quad \textcircled{4} \quad 5'' \quad \textcircled{5} \quad 5'' \quad \textcircled{1} \quad 5'' \quad \textcircled{2} \quad 5'' \quad \textcircled{3} \quad 5'' \quad \textcircled{4} \quad 5'' \quad \textcircled{5} \quad 5''$$
[illegible]

Flu. 1

Flu. 2

B♭ Tpt. 1 y 2

Tbn. 1

Bls.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

## 2. Fuga - Presto; Allegro moderato

33

Hn. 1 *mf*

Hn. 2 *mf*

B♭ Tpt. 1 y 2 *Con sord.* *f*

B♭ Tpt. 3 *Con sord.* *f*

Tbn. 1 *Con sord.* *mf*

Tbn. 2 *Con sord.* *mf*

Timp. *f*

Vln. I *f*

Vln. II

Vla.

Vc. *f*

Cb. *f*

*trillo*

38 *tempo primo*

Timp. *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

## 2. Fuga - Presto; Allegro moderato

41

Hrn. 1  
Hrn. 2  
Vln. I  
Vln. II  
Via.  
Vc.  
Cb.

44

Picc.  
Fl.  
Ob.  
B♭ Cl.  
Bsn.  
Hrn. 1  
Hrn. 2  
Vln. I  
Vln. II  
Via.  
Vc.  
Cb.

## 2. Fuga - Presto; Allegro moderato

47

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1 y 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Bla.

Perc.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



## 2. Fuga - Presto; Allegro moderato

30

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1 y 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Bls.

Perc.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

## 2. Fuga - Presto; Allegro moderato

39

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hr. 1

Hr. 2

B♭ Tpt. 1 y 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Bls.

Perc.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

## 2. Fuga - Presto; Allegro moderato

56

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

B♭ Cl. *ff* *unb.*

Bsn. *ff*

Hn. 1 *ff*

Hn. 2 *ff*

B♭ Tpt. 1 y 2 *ff* *unb.*

B♭ Tpt. 3 *ff*

Tbn. 1 *ff*

Tbn. 2 *ff*

Timp. *ff*

Bls. *ff*

Perc. *ff*

Hp. *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

## 2. Fuga - Presto; Allegro moderato

19 *rit*

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the Piccolo, Flute, Oboe, B♭ Clarinet, Bassoon, Horn 1, Horn 2, B♭ Trumpet 1 & 2, B♭ Trumpet 3, Trombone 1, Trombone 2, Timpani, Bass Drum, Percussion, and Harp. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Measure 19 features a 'rit' (ritardando) marking. The score contains various musical notations including notes, rests, and dynamics.

## 7. ENTREVISTA CON EL COMPOSITOR

Entrevista realizada en la ciudad de Bucaramanga en la casa del compositor, el día 25 de enero de 2012 a partir de las 11:00 a.m.

### **Sobre su estilo de composición**

**¿Cuál es la planeación previa antes de empezar a escribir la partitura de una obra?**

Yo siempre realizo un plan estricto de la obra, donde trato de incluir la mayor cantidad de cosas que van en ella. La composición está ligada a la dramaturgia y debe manipular las emociones. Escribir una obra es pensar en las predicciones y calcular todo a nivel (sic) de forma y sus contenidos...., pensar en los tipos de clímax, manejo de la tensión y distensión.

**¿Usted, como compositor, trata de predecir todo o, en el camino, va agregando cosas no planeadas?**

No tanto cosas no planeadas sino cosas del subconsciente que quedarán en la partitura y que deben ser analizadas como revelaciones del cerebro; obviamente, son cosas que están fuera del plan inicial de composición y que es lo que le da el sello propio a la obra.

Si yo trabajara sólo con aspecto técnico, cosa que tuve el privilegio de estudiar con más de una decena de grandes compositores del siglo XX, no dejaría salir mi sello personal que está en el subconsciente. Yo atiendo el aporte intuitivo de mi mente al sentimiento de cada obra: Cuando yo compongo, hay una base técnica

pero hay otras cosas que se escapan y yo las dejo que funcionen, ésa es la intuición. Yo combino intuición y técnica.”

Ustedes los analistas son los que revelan muchas cosas que uno, como compositor, no alcanza a pensar. Alguna vez hablando, con Ginastera<sup>135</sup> mi maestro de toda la vida, me dijo: “tienes que confiar en lo que estás escribiendo; las cosas demasiado pensadas no funcionan, déjale espacio al espíritu creador.” Dallapiccola<sup>136</sup> me decía: “Los compositores hacemos cosas que no sabemos pero que otros pueden descubrir.”

**Maestro, dentro de su formación académica, como lo acaba de mencionar, usted tuvo la posibilidad de estudiar con un número significativo de compositores importantes del siglo XX. Puede hablarme de las influencias de ellos en su composición?**

Yo soy muy clásico, porque tengo una formación muy rígida por los maestros con los que estudié, pero me gusta mucho jugar con la mente ajena, con las predicciones sonoras, hacer algo que el oyente crea saber para dónde va y, de pronto, cambiar la ruta sonora para que haya un nuevo factor de interés. Es muy interesante cuando hay una obra que ya uno la asimila como fácil de oírla, pero cuando llevo por ahí ocho compases.... tuerzo el destino para engañar al oyente y crear una nueva posibilidad de atención. O sea que yo utilizo elementos clásicos pero me gusta romper de súbito esos elementos. Trabajo mucho con tensión y distensión (arsis, tesis).

---

<sup>135</sup> Alberto Ginastera, uno de los compositores argentinos más importantes del siglo XX, fue el maestro más influyente en el estilo de composición de Blas, pues fue su principal guía durante sus estudios en Argentina.

<sup>136</sup> Luigi Dallapiccola, compositor italiano del siglo XX. Blas tuvo la oportunidad de estudiar con él durante su estadía en Argentina.

De todos mis maestros he aprendido cosas que aplico, en algunos casos, de forma consciente y, en otros, inconscientemente. Eventualmente, hago acercamientos a la armonía funcional pero sin que sean muy evidentes las funciones de los acordes.....Similar a la armonía eslava (usada por Dvorak). Yo estudié armonía con un músico checo llamado J. Armani; él me enseñó a modular sin preparación, sin pedir autorización y, entre más lejana la modulación, es mejor. También utilizo mucho el poli-tonalismo pero de una manera muy libre; esto lo aprendí con Darius Milhaud<sup>137</sup>: Cuando yo tenía 22 años, yo lo contacté en Oakland, California y estudié con él durante 6 meses. Copland y Ginastera, mis maestros, eran amigos personales de Milhaud y me dieron una carta para recomendarme; él me habló del politonalismo y me enseñó varias posibilidades para usarlo.

Otra cosa de la que soy muy consciente en mis composiciones es la tensión y la distensión, arte que aprendí con Dallapiccola, analizando las partituras de Beethoven.

### **En cuanto a la Obra “Ut supra el fénix”, cómo surgió la idea de componerla?**

Cuando me hicieron la operación, hace tres años, tenía un poco de desconfianza conmigo mismo y no sabía cómo estaba mi mente después de la operación. Quería saber cómo estaba mi cerebro y empecé una suite para cuerdas dedicada al Hospital; al ver que mi cerebro estaba bien, decidí hacer una obra para orquesta y fue cuando empecé a trabajar en esta obra, que fue terminada fuera del hospital y fue la prueba de mis buenas condiciones mentales.

---

<sup>137</sup> Darius Milhaud, compositor francés del grupo de los 6, fue uno de los compositores más prolíficos del siglo XX, autor de más de cuatrocientas obras de todos los géneros.

El temor más grande que tenía era de alterar mi labor como compositor; por eso, al terminar la obra, la satisfacción fue enorme porque me probé a mi mismo que, a pesar de tener un cuerpo extraño en mi cuerpo, seguía siendo yo mismo.

El camino recorrido por mí para llegar a este Opus (230) fue largo; por esto, la idea de esta obra era que resumiera muchas cosas de mi vida; en cada nota está la intención de no caer y no descender; mi esperanza con esta obra era no ceder como compositor.

### **¿Cuál es el significado del título?**

Yo estuve mucho tiempo con una máquina que hacía las veces de riñón. Por eso, cuando llamaron a mi esposa para decirle que tenían un donante, inmediatamente salimos para Medellín; a mí no me importaba el riesgo de la operación porque tenía mucho por ganar y quería volver a hacer cosas que me habían limitado las condiciones en las que estaba; ya ahora me ven y es muy distinto a como estaba antes. Por esto, cuando compuse esta obra para orquesta la llamé “Ut supra el fénix” - como antes el fénix - por la leyenda del fénix de renacer de las cenizas.

### **Usted realizó algún plan previo a la composición de esta obra?**

Cuando iba a hacer esta obra, la planeé de una manera arquitectónica. Yo realicé un plano o diseño donde escribí la mayor cantidad de cosas posibles: tempos, orquestación, movimientos; hasta los pentagramas por utilizar, pensando lógicamente; a quien voy a dirigir la obra. “yo no escribo una nota sin saber cómo voy a terminar, siempre planeo todo para llegar a algún lugar, es un viaje donde pienso en la ruta, el vehículo por utilizar, etc.”



### **Usted tiene el plano previo que realizó de esta composición?**

La que guarda esas cosas es mi esposa; yo le pregunto y, si lo encuentro, se lo hago llegar pero yo no guardo casi eso. Tengo a mano este boceto de una obra que estoy componiendo; yo pongo todo, planeo todo lo que más pueda y así les enseño a mis alumnos. Yo hago un cálculo de todo: numeración y líneas para saber cuánto papel voy a utilizar.

### **Maestro, cuando usted dirigió la obra, ¿cómo fue recibida por los músicos?**

La orquesta reaccionó bien; tuvimos muy poco tiempo de ensayo, fue un “*tour de force*”<sup>138</sup> por el poco tiempo que tuve; me hubiera gustado hacer algunas cosas que no pude hacer pero quedé muy satisfecho con lo que escuché y los músicos disfrutaron mucho de esta obra.

### **Qué lenguaje utilizó en esta obra?**

Fundamentalmente, utilizo poli-tonalismo, que me permite moverme libremente con todas las posibilidades, sin una base tonal estricta y evitando un eje fijo; por eso no uso armaduras, pero tampoco utilizo estructuras rígidas del siglo XX como el dodecafonismo o el serialismo. Armónicamente, en la obra aplico varias posibilidades de uso del poli-tonalismo que estudié con Milhaud, como: tomar un acorde, alterar la octava y sacar un nuevo acorde, otra posibilidad es la de trabajar dos tonalidades al tiempo. Yo utilizo mucho, fragmentariamente, la primera opción, otra manera que me enseñó Milhaus fue una manera de conectar los acordes que

---

<sup>138</sup> Expresión utilizada por el maestro Blas que significa: hazaña, proeza, esfuerzo extraordinario/ gran dificultad que se ha vencido.

da una sensación de poli-tonalismo; pensando en conectar dos acordes pero con una sola nota en común entre ellos, lo que da una sensación de armonía lejana.

**Esta última opción es muy evidente en el final del segundo movimiento?**

Sí, los acordes que utilizo en la coda, no tienen relación funcional entre sí; yo tomo un acorde y pienso en mantener una sola nota de este acorde; entonces busco un segundo acorde que no tenga nada que ver con el anterior; yo tengo Si bemol mayor (Si bemol, re y fa); al cambiar de acorde, mantengo la nota re, que está en el acorde de Sol mayor, y las otras notas las cambio: si bemol va a si natural y fa va al sol; estos dos acordes (mayores) no tienen ninguna relación (sic). Ésta es la manera que uso para enlazar los acordes.

**Maestro, tengo algunas dudas de notas sobre unos puntos específicos.**

**En el compás 7, el trombón 2 tiene un mi sostenido y el trombón 3 tiene un fa natural que es el mismo sonido, hay alguna razón para escribirlo así?**

Nó, para mí, Mi sostenido es Fa; entonces no tendría por qué escribir Mi sostenido. Ése fue un error que se me pasó, no es mi sostenido, es un mi natural.

**En el segundo movimiento, compás 16, el primer trombón tiene un do natural y la tercera trompeta y el primer corno tienen un do sostenido?<sup>139</sup>**

Es la misma nota. Es do sostenido.

**Algo similar pasa en el compás 3; el primer trombón tiene un fa sostenido y el cuarto corno, un do natural, que en nota real es un fa natural?**

---

<sup>139</sup>Escrito Re sostenido en la trompeta y sol sostenido en el corno

Es Do sostenido; las trompetas y el trombón tienen las mismas notas que los cornos.

**En el compás 33, se repite la fanfarria del compás 18. Pero, esta vez, no tiene indicación de *tempo*. Mi pregunta es si vuelve al mismo *tempo* de la sección idéntica en el compás 18, o si continúa con el *tempo* previo?**

Es idéntica a la primera aparición de la fanfarria; se me pasó poner la indicación, es negra 86. Lo que usted está haciendo es un bien a la obra. Mi maestro Ginastera me contaba que, cuando él compuso el concierto para piano, lo revisó muchas veces y, el día del primer ensayo, le encontró 35 errores; a veces, a uno se le escapan errores como en este caso; por eso a mí me gusta hacer las partes para poder revisar nuevamente toda la música, para volver a pasar por todas las notas.

**Esa es una pregunta que yo quería hacerle; todas las partituras que yo he visto tuyas están en manuscrito. ¿En algún momento han editado o transcrito alguna de sus obras?**

Sí, hay una; el concierto para dos violas. Era para una orquesta con parte de Argentina y parte de Chile y los solistas eran de Caracas; entonces, ellos se encargaron de sacar las partes porque ya tenía muchas presiones por falta de tiempo, y el concierto se tocó en Argentina, en Chile y en Venezuela. ¡Ah! y una obra para Valladolid, creo que también; y ahora estoy trabajando en una obra para Noruega que me están acosando mucho y, a lo mejor, me toque enviar sólo el *score*. Yo juré sobre las cenizas de mis antepasados, no por la muerte, sino porque fumaban mucho, que ahora en un mes enviaba todo, y hasta ahora estoy terminando la partitura general.

**Volviendo a la obra, la indicación de dinámica en las dos partes en que se toca la fuga son distintas, ¿esto es a propósito?**

Si, la intención es que no tuviera repeticiones idénticas; la primera vez es dos *ff* (*fortísimo*) y la segunda es sólo una *f* (*forte*). La Fanfarria también es distinta: la segunda vez tiene un pedal y sordina en los trombones, lo que no tenían en la primera. Éstas son las dos partes que repito en la obra.

**Y mi última duda está en el compás 37: la tuba, el timbal, el contrafagot, el corno, la nota grave del arpa es un Fa y el contrabajo tiene un Sol?**

Es un Fa también, es idéntico a los demás instrumentos.

**Maestro, Usted acaba de hablar sobre las partes que se repiten dentro de la obra. Con relación a otras obras, ¿usted tomó material para esta obra?**

Solo utilicé conscientemente una sección de otra obra y fue la fanfarria que ubiqué en el segundo movimiento, que significa en canto victorioso y triunfal por haber salido adelante después de la operación.

Yo he hecho eso cuando estoy muy cogido del tiempo; cojo un pedazo de acá y lo pongo en otra parte; yo lo llamo Frankenstein.... Pero, en esta obra, sólo copié una semi-fanfarria que ya había utilizado en una obra que me comisionaron para Valladolid.

**Analizando la partitura, es evidente la gran cantidad de elementos que usted utilizó en la composición; es esta obra un ejemplo de poliestilismo?**

Esta es una obra que, sin ser muy larga, se puede recoger una gran cantidad de elementos representativos del estilo de composición que yo he utilizado en otras

obras. Aunque no pensé en un estilo estricto de composición, lo que usted dice puede ser producto de mi intención de hacer, en esta obra, una síntesis de mi vida como compositor.

**Me puede hablar de la estructura de cada uno de los dos movimientos, de acuerdo con la planeación, y qué elementos reservó a cada uno de ellos?**

Más que en una estructura, yo siempre pienso en la planeación de un clímax; en el primer movimiento, trato el clímax de dos maneras diferentes: en la introducción llego a un clímax como límite, que es la parte aleatoria, y aborto el tratamiento melódico; lo que estaba acumulando lo abandono inmediatamente (clímax definitivo, sugerencia que queda pendiente) y, en el *adagio*, utilizo una línea gradual (un *arsis* lento), un poco la idea de Bruckner... la tensión llega poco a poco. Hasta llegar al final del *meno mosso*, en el compás 36, ya muy al final del movimiento. Algo similar hago en el segundo movimiento: que dejo el mayor interés de la obra para la coda.

**En el *adagio* del primer movimiento, ¿pensó en alguna línea melódica o célula que uniera todo el discurso?, ¿Cuál fue la planeación de este largo pasaje?**

Yo pensé en hacer un pasaje melódico y muy expresivo con melodías líricas de una intensidad gradual, un lento *rubateado* que lograra su mayor interés en la modificación leve y constante del *tempo*.

**¿Melódica y armónicamente, qué elementos utilizó en esta sección?**

Las melodías son pensadas similares a los cantos gregorianos, donde no se hacen grandes saltos; un salto de más de cuarta es impensado. Es una línea expresiva que nos lleva lentamente al clímax. En cuanto a la armonía, como le dije

antes, evito la tonalidad; por eso utilizo el acorde disminuido como armonía de engaño que provoca sugestión y expectativa, “que no las resuelvo”. Similar a la obertura festiva, que utilizo armonía triádica y le doy prioridad al acorde mayor

**En cuanto al ritmo, ¿cómo lo asimiló en esta obra?**

Me gusta mucho pensar en los ritmos griegos y combinarlos como contraste del ostinato. En el primer movimiento, trato de combinar (en subdivisión ternaria) una nota corta con una larga o una larga con una corta y, en algunos momentos, ambos patrones simultáneos. En el segundo movimiento, el ritmo es binario y usted va a encontrar muchas líneas con semicorcheas como base, contrastando con notas largas.

**Otro elemento que usted utiliza notoriamente es el contrapunto; incluso, el segundo movimiento usted lo plantea como una fuga. ¿Me puede hablar un poco de la utilización de este recurso?**

Si. Mi intención de hacer una fuga era probarme a mi mismo en qué condiciones estaba; por eso, el planteamiento de fuga; realicé una exposición de fuga con respuestas estrictas como se plantea en el barroco. En el adagio (primer movimiento), el contrapunto es el elemento que utilizo para lograr líneas contrastantes.

**En La parte final de la entrevista, le hablé un poco del análisis que había hecho de esta obra, la manera como había unido las partes y las cosas que encontré; le hice una especie de resumen sobre el contenido de este proyecto. Y finalmente, el maestro manifestó lo siguiente:**

Veo que has captado muy bien la intención que tuve al componer la obra; me sorprenden las cosas que, como yo siempre he dicho, pertenecen a la intuición

del compositor y que yo no había tenido en cuenta; aparte de las cosas técnicas planeadas por mi en la obra, has revelado otras que yo no había hecho conscientemente. Esas son las cosas que yo llamo revelaciones del cerebro, que están fuera del plan inicial de composición y que es lo que le da el sello propio a la obra. Me siento alagado con el aporte que estás dando a la obra.

## 8. CONCLUSIONES

Las últimas décadas han visto nacer un gran número de teorías y planteamientos que buscan revelar la “verdadera” naturaleza de las obras musicales. El siglo XX planteo como ningún otro periodo en la música un fuerte interés de la musicología sistemática por explicar de manera coherente los distintos niveles de acercamiento a una obra, se plantearon diversos métodos<sup>140</sup> para llegar al conocimiento global: partiendo de las razones de composición, buscando los procedimientos y técnicas que se utilizaron en la obra, incluyendo las influencias de otras disciplinas y la búsqueda final de las impresiones de los oyentes.

En este mar de opiniones, teorías y planteamientos, se estructuró una propuesta de análisis para una obra sinfónica del repertorio colombiano y se planteó el interés de realizar un análisis estructural y formal de dicha obra, escogida por incluir elementos novedosos y variados de composición, es esta la razón de la selección de “Ut supra el Fénix” del maestro Blas Emilio Atehortúa.

El desarrollo de este proyecto permitió evidenciar los elementos tangibles del proceso creador, las características estructurales de unidad en la obra y las relaciones formales de cada una de las partes. todas estas características son parte de esta obra y fueron consignadas allí por el compositor, bien sea de manera consciente o inconscientemente, finalmente nuestra función y planteamiento inicial era extraer los elementos más relevantes y analizar dicha obra desde tres divisiones formales (Macroforma, Mesoforma y Microforma), con un punto de vista neutro; por eso, todas las revelaciones que se consignaron en este proyecto están encaminadas a brindar información de la estructura interna de una obra musical, desprovistas de opiniones explícitas o relacionadas con emociones o sensaciones.

---

<sup>140</sup> Ver marco teórico.



La construcción poli-estilística de “Ut supra el Fénix” incluye, no solo procedimientos realizados por el compositor en sus obras anteriores, si no estructuras desarrollados por los grandes compositores del siglo XX, esta obra permitió extraer elementos de composición novedosos mezclados con estructuras del pasado; por eso, este proyecto proporciona material para el conocimiento y acercamiento a un sin número de tendencias de composición, además de ser pionero en el análisis sistemático de una obra del repertorio sinfónico colombiano.

El trabajo que se realizó en este proyecto de investigación incluyó análisis desde un nivel poético y un nivel inmanente<sup>141</sup>, pensados dentro de la semiótica musical. Queda abierta la posibilidad de completar este trabajo, según los planteamientos de esta corriente musicológica, con un proyecto que tenga como énfasis el nivel estésico o nivel de recepción.

---

<sup>141</sup> Ver marco teórico, sobre semiótica musical.

## BIBLIOGRAFIA

ADLER, Samuel. El Estudio de la Orquestación. 2da Ed. Barcelona: Idea Books, 2006. 815 p.

BAS, Julio. Tratado de la forma musical, traducción de N. Lamuraglia. Buenos Aires: Ricordi, 1947. 333 p.

BERMÚDEZ, Egberto. Historia de la música en Santafé y Bogotá (1538-1938). Bogotá: Música Americana, 2000. 216 p. + 2 CD.

BENNETT, Roy. Forma y Diseño. 2d. Ed. Madrid: Akal, 2006. 73 p.

BERTUCCI, Torre. Tratado de Contrapunto. Buenos Aires: Ricordi, 2005. 336 p.

BERRY, Wallace. Form in music. 2d. Ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1976. 439 p.

BOULEZ, Pierre. Puntos de Referencia. Barcelona: Gedisa, 2001. 496 p.

BAILEYSHEA ,Matt L. A New Recipe for Analysis and Recomposition. En: Society for Music Theory. V13, N. 4, December 2007 <http://www.mtosmt.org/issues/mto.07.13.4/mto.07.13.4.baileyshea.html> Consultado (15.12.2011).

CASELLA, Alfredo y MORTARI, Virgilio. La Técnica de la Orquesta Contemporánea. Buenos Aires: Ricordi, 1978. 256 p.

CLARO V., Samuel. Hacia una definición del concepto de musicología, contribución a la música Hispanoamericana [on line]. Revista musical Chilena. <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/14458/14771> consultado (24.05.2012).

COOK, Nicholas. A Guide to Musical Analysis. New York: Oxford University Press, 1987. 376 p.

DUQUE, Ellie Anne. La música en las publicaciones colombianas del Siglo XIX (1848-1860). Bogotá: Música Americana, 1998. 93 p.

DUQUE, Ellie Anne. "Blas Emilio Atehortúa, una obra sólida y oficio de compositor. Música. Los 10 del siglo XX". En: Credencial Historia, N. 120, 1999, pág. 14.

DUNSBY, Jonathan. Thematic and motivic analysis. En: the Cambridge history of western music theoretic. Cambridge University press, 2002. N° 29.

ESCOBAR, Roberto y CHASE, Gilbert. Hacia un Enfoque General de la Música en América Latina. Anuario Interamericano de Investigación Musical, Vol. 8 (1972), pp. 105-119. <http://www.jstor.org/stable/779821> Consultado (18.01.2012)

FUBINI, Enrico, La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX, Barcelona: Alianza, 2005. 600 pág.

FORTE, Allen; GILBERT, Steven E. Introducción al análisis schenkeriano. Barcelona: Labor, 1992. 105 p.

FORTE, Allen. The structure of atonal music. London: Yale University Press, 1973. 224 p.

GIL ARAQUE, Fernando. La ciudad que encanta: "Entre convergencias y divergencias, una aproximación a la relación música, historia cultural y otras disciplinas". Tesis doctorado en Historia del Arte, universidad Nacional de Colombia. Medellín: 2009. (Sin publicar)

GONZÁLEZ AKTORIES, Susana. Reflexiones Sobre Semiología Musical. En: serie breviaros de semiología musical. <http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/servicios/publicaciones/reflexiones/Reflexiones.PDF> Consultado (05.05.2012).

GRAETZER, Guillermo. La música contemporánea. Buenos Aires: Rocordi, 1980. 119 p.

GREIFF, León de. Escritos sobre música: libretos para la Radiodifusora Nacional de Colombia. Medellín: Universidad de Antioquia, 2003. 531 p.

GUCK, Marion A. Analysis as Interpretation: Interaction, Intentionality, Invention. Music Theory Spectrum, Vol. 28, No. 2 (Fall 2006), pp. 191-209, University of California Press. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2006.28.2.191>  
Consultado (18.01.2012)

GUZMÁN NARANJO, Alberto. Historia Crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical. Cali: Universidad del Valle, 2007. 228 p.

GUZMAN N., Alberto. Contrapunto, manual para el estudio del contrapunto Tonal. Cali: Universidad del Valle, 2003. 222 p.

HODEIR, André. Como conocer las formas de la música. 5 ed. Madrid: Iberica Grafic, s.f. 50 p.

HURON, David. *Leonard Meyer: Emotion and Meaning in Music* [on line]. Chicago: Chicago University Press. <http://csml.som.ohio-state.edu/Music829D/Notes/Meyer1.html>. Consultado (02.05.2012)

KENNAN, Kent. Counterpoint: based on Eighteenth-Century practice. 3. Ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1987. 293 p.

KÜHN, Clemens, Tratado de la forma musical. Barcelona: Labor, 1994. 269 p.

LERDHAL, Fred Y JACKENDOFF, Ray. Teoría generativa de la música tonal”, traducido por Juan González y Castelao Martínez. Madrid: Akal, 2003. 407 p.

LaRUE, Jan. Análisis del estilo musical. Barcelona: Idea música, 2004. 186 p.

LESTER, Joel. Enfoques analíticos de la música del siglo XX. Traducción: Alfredo Brotons y Antonio Gómez. Madrid: AKAL, 2005. 313 p.

LOCATELLI, Ana María, La notación de la música contemporánea. Buenos Aires: Ricordi, 1973. 83 p.

LÓPEZ CANO, Rubén. Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Publicado por: escuela superior de música de Cataluña. Actualizado junio 2007 [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net) consultado (06.07.2012).

MARTINEZ ULLOA, Jorge. Entrevista a Jean-Jacques Nattiez. En: Revista musical chilena. Santiago: 1996, vol.50, n.186 pág. 73-82.

MONCADA, Irving y DUQUE, Ellie Anne. "Blas Emilio Atehortúa", Compositores Colombianos. Ellie Anne Duque y Jaime Cortés, eds. <http://facartes.unal.edu.co/compositores/> Consultado (26.11.2011).

MOTTE, Diether de la. Contrapunto. Barcelona: Idea Books, 1998. 420 p.

MUSGRAVE, Michael. Musical Theories and Fantasies by Heinrich Schenker. En: Free Composition (Der freie Satz): Music Analysis. Published by: Wiley-Blackwell. Vol. 1, No. 1 (Mar., 1982), págs 101-107 <http://www.jstor.org/stable/853993> Consultado (10.08.2012)

NAGORE, María. El análisis musical, entre el formalismo y la Hermenéutica. En: Músicas al sur, Universidad Complutense de Madrid. Enero, 2004, N° 1.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *La musique, la recherche et la vie*. Ottawa: Edt. Leméac, 1999. 124 p.

NATTIEZ, Jean-Jacques. La semiología musical: más allá del estructuralismo, después del postmodernismo. En: Revista Boletín música. Habana: casa de las Américas, N°15, 2005. Pág. 3-55.

PISTON, Walter. Contrapunto. Barcelona: Idea Books, 2001. 223 p.

PISTON, Walter. Orquestación. Madrid: Real musical, 1955. 496 p.

PEERSICHETTI, Vicent. Armonía del siglo XX. Traducción: Alicia Santos. Madrid: Real musical, 1985. 291 p.

PERLE, George. Twelve-tone tonal. 2d. Ed. Los Angeles: University of California Press, 1996. 256 p.

RETI, Rudolph. Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad. Estudio de algunas tendencias manifestadas en el siglo XX. Madrid: Rialp S. A., 1965. 231 p.

REHDING, Alexander. Hugo Riemann and the Birth of modern musical Thought. New Jersey: Princeton University, 2003. 218 p.

RIEMAN, Hugo. Analysis of J. S. Bach's preludes and fugues. Traducción al inglés por J. S. Shedlock. London: Augener Ltd., s.f. 209 p.

RIEMAN, Hugo. Teoría General de la música. Barcelona: Idea música, 2004. 229 p.

RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai. Principios de Orquestación. Buenos Aires: Ricordi, 1946. 200 p.

RODRÍGUEZ, Marta Enna. Sinfonía del Terruño de Guillermo Uribe Olguín, la obra y sus contextos. Bogotá: Colección Prometeo, Universidad de los Andes, 2009. 142 p.

ROIG-FRANCOLÍ, Miguel. Understanding post-tonal music. New York: McGraw-Hill, 2008. 366 p.

RUIZ, Irma. Hacia la unificación teórica de la musicología. En Revista Musical Chilena. Santiago: 1989, n. 172. Pág. 7 -15.

SALZER, Félix. Audición estructural. Coherencia tonal en la música. Barcelona: Labor, 1995.

SARMIENTO, Pedro Alejandro. La música de Blas Atehortúa, un estudio teórico, estilístico y estético de su obra para orquesta sinfónica. Bogotá: Universidad del Bosque, 2011. 110 p.

SARMIENTO, Pedro. Las especies del contrapunto [on line]. Bogotá: Universidad Nacional. [www.sarmientomusica.com](http://www.sarmientomusica.com) consultado (15.08.2012).

SCHENKER, Heinrich. Five graphic music analyses. Introduction by Felix Salzer. 2da Ed. New York: Dover publications, s.f. 60 p.

SCHOENBERG, Arnold. Ejercicios preliminares de contrapunto. Barcelona: Labor, 1990. 240 págs.

SOLER, Josep. Fuga técnica e historia. Barcelona: Antoni Bosche, 1998. 149 p.

STRAUS, Joseph N. Introduction to post-tonal Theory. 2da Ed. New York: Prentice-Hall, 2000. 260 p.

STEIN, Leon. Anthology of musical forms. Miami: Summy-birchard, s.f. 159 p.

TANG, Paul C. L. On the Similarities between Scientific Discovery and Musical Creativity: A Philosophical Analysis. Leonardo, Vol. 17, No. 4 (1984), pp. 261-268, the MIT Press Stable. <http://www.jstor.org/stable/1575103> Consultado (18.01.2012)

TRIBIÑO, Jorge. Sinfonía N° 2, del terruño de Guillermo Uribe Olguín, edición de la partitura, monografía para optar el título de Maestría como Director Orquestal en la Universidad EAFIT – Medellín. 2011. (sin publicar).

VELÁSQUEZ, Juan Fernando. Los ecos de la Villa- La música en los periódicos y revistas de Medellín. Becas de investigación Alcaldía de Medellín, 2011. 105 págs. + un CD.

YEPES, Gustavo. Cuatro teoremas sobre la música tonal - Cuaderno de investigación. Medellín: Universidad EAFIT, 2011. 84 p.

YEPES, Gustavo. El sistema tonal funcional. Inédito. 312 p.

ANALISIS MUSICAL. <http://es.knowledger.de/0218786/MusicalAnalysis>. Consultado (16.12.2011).

Biblioteca Luis Ángel Arango. ROMÁN, Ana María; otros autores: Compositores colombianos, en <http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio2/compoMusica>

Universidad Nacional de Colombia Sede Bogotá, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas en <http://facartes.unal.edu.co/compositores>.



## ANEXOS

### ANEXO 1: Hoja de vida compositor.

BLÁS EMILIO ATEHORTUA<sup>142</sup>

*"Blas Atehortúa personifica el productivo intercambio de talento e ideas que ha hecho la vida musical de las Américas muy rica en nuestro siglo..." (Traducción).*

Richard Freed, notas del programa de La Orquesta Sinfónica Nacional en el John. F. Kennedy Center en Washington, D. C., Sep. 17, 18, 19 y 22, 1992, acerca del estreno mundial del Concierto para Piano No 2 de Atehortúa con Sara Wolfensohn como solista, bajo la dirección de Mstislav Rostropovich.

Blas Emilio Atehortúa nació en Santa Elena, departamento de Antioquia, Colombia, el 22 de Octubre de 1943. Después de sus tempranos estudios musicales, de manera privada y en el Instituto de Bellas Artes de Medellín (Teoría, armonía, contrapunto, composición, violín, viola) y el Conservatorio de la Universidad Nacional en Bogotá (carreras de composición y dirección de orquesta), viajó becado a Buenos Aires, Argentina para cursar estudios avanzados de composición y orquestación en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella en 1963-64 y 1966-68 con importantes compositores como Alberto Ginastera (director del centro), Aaron Copland, Luigi Dallapiccola, Ricardo Malipiero, Oliver Messiaen, Luigi Nono, Bruno Maderna, Cristóbal Halffter, Iannis Xenakis, Gerardo Gandini y Earle Brown; música electrónica con Fernando von Reichenbach y José Vicente Asuar; y música para cine con Maurice le Roux. Allí también asistió a los seminarios de musicología de Robert Stevenson, Lauro Ayestarán, Paola Suárez Uterbey y Gilbert Chase. Entre 1968 y 1970 viajó a Buenos Aires para revisar y reorquestar varias de sus obras bajo la guía de Alberto Ginastera. Estudió dirección orquestal con Olav Roots y

---

<sup>142</sup> Actualizada en enero de 2012, por el propio compositor.

Bruno Maderna (Bogotá y Buenos Aires); y violín y viola con Bohuslav Harvanek y Joseph Matza en Colombia y Panagiotis Kyrkiris en Argentina.

Obtuvo becas en las Fundaciones Rockefeller y Di Tella (Argentina), del Instituto de Educación Internacional — Fundación Ford (Estados Unidos), y de la Organización de los Estados Americanos de la Oficina de Educación Iberoamericana y Ministerios de Educación y Ciencia de España, la Universidad Nacional de Colombia y, la más reciente, de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation (1992-93) para un programa sobre composición musical en los Estados Unidos.

Ha sido merecedor de varias condecoraciones: La Cruz de Oficial de la Orden del Mérito Civil del Rey Juan Carlos de España (1982); la Medalla Conmemorativa del Centenario del Natalicio de Béla Bartók de los Organismos Húngaros (1983); el Premio a las Letras y las Artes de la Gobernación de Antioquía; la Medalla a la Gran Excelencia del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Santafé de Bogotá; la Medalla de Ciudadano Meritorio de la Gobernación de Santander; la condecoración del Congreso de la República en el grado de Cruz de Caballero del Congreso de Colombia (1994). En 1991, la Universidad Nacional de Colombia le confirió el título de Doctor Honoris Causa; En 1992, El Centro de Estudios Sefardíes de Caracas, de la Asociación Israelita de Venezuela, le dio el título de Miembro Honorario y, en Diciembre de 1998, la Asociación de Ex-alumnos de la Universidad Nacional de Colombia le confirió el Premio Excelencia Nacional al Mérito Profesional, Categoría Artes y Letras. También ha ganado varios premios en concursos nacionales e internacionales de composición, entre ellos el Primer Premio del Concurso Internacional de la Joven Orquesta Nacional de España (1991) con su poema sinfónico-coral "Cristoforo Colombo, Op. 167" en 1991. En 2001 el Consejo Superior de la Universidad Nacional de Colombia destacó su labor docente como "Docencia Excepcional" y en 2010 el periódico el Colombiano de Medellín le confirió la distinción "Colombiano Ejemplar". En 2006 el

Ayuntamiento de Valladolid, España, le comisionó el Oratorio Profano, “Colón el Gran Navegante, Op. 219” para conmemorar los 500 años de la muerte de Cristóbal Colón.

Adicionalmente a su actividad creativa, en calidad de director invitado ha dirigido importantes orquestas sinfónicas en Brasil, Bolivia, Puerto Rico, Venezuela y otras en América Latina y en su país, donde en 1974 fue director interino de la Orquesta Sinfónica de Colombia y, entre 1979 y 1982, director asistente de la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Como pedagogo, ha sido invitado por varias Universidades y Conservatorios en Colombia, en Estados Unidos y varios países latinoamericanos, para dictar cursos, talleres y conferencias (1989-91); entre 1989-1991 fue subdirector académico y profesor en el Instituto Universitario de Estudios Musicales — IUDEM- en Caracas, Venezuela. Entre 1973 y 1979, fue director del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá y director del Conservatorio de la Universidad de Antioquia, 1972-73.

Atehortúa fue miembro del Consejo Interamericano de Música de la OEA y sus obras musicales son presentadas por Orquestas Sinfónicas y de Cámara en Europa, América Central, América del Sur, Canadá y en los Estados Unidos, siendo uno de sus éxitos más destacados en dicho país el estreno mundial de su ya mencionado Concierto para Piano Nro. 2.

En la actualidad y desde 2001, es director de la Cátedra Latinoamericana de Composición en la Fundación del Estado para las Orquestas Sinfónicas Juveniles de Venezuela, FESNOJIV, hoy fundación Musical Simón Bolívar. En 2011, la Fundación PROARTES de Cali le concedió la condecoración “Honor al Mérito” (Diploma y Medalla) y el Ministerio de Cultura lo declaró ganador de la convocatoria (2011) “VIDA Y OBRA”

## ANEXO 2: Catálogo Música Sinfónica<sup>143</sup> de Blas Emilio Atehortúa.

- 1958 Intermezzo, fantasía para orquesta, Op. 1 No. 2.  
1960 Tríptico para orquesta, Op. 8.  
1962 Obertura simétrica, Op. 17.  
1963 Concerto grosso, para percusión, contrabajos y orquesta, Op. 18.  
1964 Tripartita, para orquesta sinfónica, Op. 25.  
1966 Relieves, para orquesta de cuerdas y piano obligado, Op. 32.  
1967 Adagio y Allegro para orquesta de cuerdas, Op. 34.  
1968 Estudios sinfónicos, Op. 36.  
1970 Divertimento a la manera de Mozart, Op. 43.  
1971 Cántico y cántico fúnebre para orquesta, Op. 48.  
1971 Diagramas, Op. 49.  
1972 Psico-Cosmos, para orquesta sinfónica, 18 percusiones y banda magnetofónica, Op. 51.  
1972 Partita para orquesta de cuerdas, Op. 52.  
1974 Pastiche para cuerdas en el estilo de Vivaldi, Op. 56 No. 1.  
1974 Pastiche para cuerdas en el estilo de Haydn, Op. 56 No. 2.  
1976 Sh'ma Deuteronomio 6-4, Op. 59.  
1977 Suite colombiana para orquesta juvenil, Op. 64.  
1977 Música para fanfarria, percusión y orquesta, Op. 65.  
1977 Música elegíaca, para trompeta y orquesta de cuerdas, Op. 66.  
1977 Invenciones sinfónicas, Op. 70.  
1977 Soggetto da Vivaldi, Op. 71.  
1981 Concertino para orquesta juvenil, Op. 102.  
1982 Brachot para Golda Meir (Mosche, David, Shelomon), Op. 109.  
1982 Cuatro contradanzas sobre la época patriótica bolivariana para banda militar, Op. 112.  
1982 Juegos infantiles, suite para orquesta, Op. 113.

---

<sup>143</sup> Este catalogo incluye las obras Sinfónicas de Blas Emilio Atehortúa. El catálogo completo puede consultarse en: [http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/0003\\_4.html](http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/0003_4.html)

1982 Tres preludios sinfónicos, Op. 114.

1982 Suite para orquesta de cuerdas, Op. 115.

1983 Cuatro piezas para vientos sobre tema de G. Gabrieli, Op. 118.

1983 Invenciones para orquesta juvenil de arcos en primera posición, Op. 124.

1983 Sinfonía elegía a Ginastera, Op. 125.

1984 Suite pre-clásica (Homenaje a Telemann), para orquesta juvenil, Op. 127.

1984 Homenaje a Frescobaldi, para orq sinfónica, Op. 128. 1985 Música para bronces (a Luis Pasos Moncayo), Op. 132.

1985 Cinco invenciones para orquesta de vientos, Op. 134.

1985 Musica d'orchestra para Béla Bartók, Op. 135.

1986 Partita sinfónica para dos orq, Op. 139.

1987 Música de gala a la tierra paísa, suite sinfónica breve, Op. 146 No. 1.

1988 Suite sinfónica para orquesta de vientos, Op. 147.

1988 - 1989 Música para orquesta de vientos y percusión, Op. 152.

1989 Sinfonía para piano y orquesta, Op. 155.

1989 Seis piezas infantiles, para cuatro grupos de violines, Op. 156.

1989 Armenia, Obertura Festiva, Op. 157.

1990 Coral, variaciones y final, Op. 163.

1993 Musical Toys for a Baby Called Isabel, Op. 172.

1993 Saludo a Colorado (Seven Pieces for Three Instrumental Groups), para orquesta de vientos y percusiones, Op. 174.

1994 Obertura festiva, Op. 181.

1994 Concertante antifonal, para cinco grupos instrumentales, Op. 182.

1994 Lírica para Olav, a Olav Roots, in memoriam, 20 años de su fallecimiento. Para oboe, clarinete, cuarteto de cuerdas, arpas, timbales y orquesta de cuerdas, para colocación antifonal de los grupos en la sala, Op. 184.

1996 Latin American Fanfare, Op. 192 No. 1.

1996 Recitativo, Añooso y Allegro para Cuerdas al Estilo Barroco, Op. 192 No. 2.

1997 To the Wonderful Rivers of Pittsburgh, para orquesta de vientos y percusiones, Op. 193.

1997 A Latin American Dance on a Boat Table, Op. 194 No. 2.

1998 Impromptu para banda, Op. 199.

1998 Coral y Ostinato fantástico, Op. 200.

#### Música orquestal con solista

1959 Pieza-Concierto para cuerdas, Op.3.

1960 Ensayo concertante para violín, viola, Cello y cuerdas, Op. 5.

1961 Concierto para timbales y orquesta de cuerdas, Op. 12.

1963 Concierto juvenil para dos pianos y orquesta en la escolástica antigua, Op. 20.

1965 Concerto da chiesa, para orquesta de vientos, Op. 28.

1970 Concierto para piano y orquesta, Op. 42.

1970 Concertino para dos violines, clavicémbalo y orquesta de cuerdas, Op. 47.

1978 Música para el tiempo de la Gran Colombia, guitarra y cuerdas, Op. 76.

1979 Jubileo 1978, para 33 instrumentos con solos de saxo alto, Op. 80.

1979 Desconcerto, para orquesta de cuerdas, Op. 83.

1979 Serenata para orquesta de cuerdas, Op. 88.

1980 Concierto para oboe y orquesta de vientos, Op. 90.

1980 Música para fanfarria, para el sesquicentenario de la muerte del Libertador, Op. 91 No. 1.

1981 Fantasía concertante para piano y orquesta de vientos, Op. 103.

1981 Cinco piezas a Béla Bartók, para 10 instrumentos de viento y 7 percusiones, Op. 104.

1982 Concertino para dos guitarras y orquesta de cuerdas, Op. 111.

1985 - 1987 Concierto para violín y orquesta, Op. 137.

1986 Concierto para piano y orquesta, Op. 140.

1987 Concierto para trompeta, orquesta de cuerdas y percusión, Op. 145.

1989 Divertimento concertante para mandolina, doble orquesta de cuerdas y percusión, Op. 158.

1990 Doble concierto para violín, viola y orquesta (Homenaje a W. A. Mozart), Op. 160.

1990 Concierto para clarinete y orquesta, Op. 161.

1990 Concierto para Cello y orquesta, Op. 162.

1990 Concertino para violín, orquesta de cuerdas, arpa, celesta y timbales, Op. 166.

1992 Concierto No. 2, para pianoforte y orquesta, Op. 171.

1993 Concertino para pianoforte y orquesta de cuerdas, Op. 176.

1993 Concierto No. 2, para violín y orquesta de cuerdas, Op. 179.

1995 Concertino para violín y viola y orquesta de cuerdas, Op. 187.

1998 Orchestra, concertino para violín, viola y orquesta de cámara, Op. 187.

1998 Concierto No. 2 para clarinete y orquesta, Op. 201.

1999 Concierto para trombón y orquesta de vientos. Op. 202.

2000 Concierto No. 3 para pianoforte y orquesta, Op. 206.

2000 Concierto para oboe y doble orquesta de cuerdas, Op. 207.

### ANEXO 3: Comentarios sobre las obras de Blas Atehortúa.

Por: Irving Moncada y Ellie Anne Duque<sup>144</sup>

*“Blas Atehortúa es uno de los compositores colombianos más prolíficos de su generación y sin duda el más importante en el espectro internacional. Su obra abarca gran parte de las tendencias de vanguardia que se cultivaron durante el siglo XX y conserva del pasado una continua inspiración temática, al mismo tiempo que un interés americanista particular. Todo esto hace de su extensa obra un caso único, donde se conjugan libremente elementos de la tradición, la vanguardia y una visión personal de lo americano. Además, su intensa actividad como docente, director de orquesta, arreglista, compositor de música para el cine, la televisión y el teatro, lo ratifican como una figura prominente dentro del panorama musical colombiano, latinoamericano y mundial.”*

La estética multifacética es el ingrediente común a todas las obras de Blas Atehortúa. Entre sus obras tempranas, se destacan el Tríptico para orquesta, el Concertino para timbales y orquesta de cámara y el Ensayo Concertante para orquesta de cuerdas Op.5. A partir de 1968, evoluciona hacia un estilo muy propio y maduro en donde su personalidad se conjuga con una visión americanista desligada del nacionalismo obvio. A lo largo de todas sus etapas creativas, de formación y profesionales, Atehortúa hace referencias constantes a la tradición barroca, evidentes no sólo en los títulos de las obras sino en el contenido de las mismas, los contrastes de la instrumentación, técnicas de variación, presencia del contrapunto e impulso rítmico motor. Entre sus obras premiadas, figuran Kadish Op. 107, Cuarteto No. 4 para cuerdas Op. 87, la Cantata Tiempo-Americandina Op. 69 y la Cantata Apu Inka Atawalpaman Op. 50. El catálogo de obras de Atehortúa es cercano a las 300 composiciones, concebidas en una gran variedad

---

<sup>144</sup> MONCADA, Irving y DUQUE, Ellie Anne. "Blas Emilio Atehortúa", Compositores Colombianos. Ellie Anne Duque y Jaime Cortés, eds. <http://facartes.unal.edu.co/compositores/> Consultado (26.11.2011).



de géneros y formas y para toda suerte de instrumentos y combinaciones de instrumentos.

Su desarrollo como compositor ha transcurrido en tres etapas. La primera es previa a sus estudios en el Torcuato di Tella; la segunda, se desarrolla durante su estadía en Buenos Aires y la tercera empieza después de 1980. La primera etapa se caracteriza por ser intuitiva y afectiva, como él mismo reconoce. Sus modelos eran nacionalistas y neoclásicos, con un plan armónico definido y un seguimiento estricto de los cánones del contrapunto tradicional, ilustrado claramente en Pieza de concierto Op.3. Cuando se traslada a Bogotá, sus composiciones adquieren más subjetividad y personalidad, pero siempre dentro del marco nacionalista con amplias referencias a procedimientos clásicos. Una de las constantes referencias estilísticas en la obra de Atehortúa es el Barroco, como se observa en la Partita 72 para cuerdas que se constituye en una celebración contemporánea del estilo de la primera mitad del siglo XVIII.

Para Atehortúa, la suite y la *toccata* de inspiración barroca han sido los mejores vehículos de su estética contemporánea plena de sentido histórico. A través de las formas pequeñas, genera obras extensas y variadas que le permiten tratar una gran variedad de temas y afectos. En la Partita, se conjuga lo anterior con un excelente manejo del conjunto de cuerdas, manejo que el compositor entiende de primera mano, pues el instrumento que más asiduamente interpreta es la viola.

Atehortúa posee una empatía singular con las cuerdas, que emplea en un sinnúmero de contextos sinfónicos y de cámara. Los dos primeros cuartetos datan de 1960 y 1961 respectivamente, previos a las experiencias formativas vividas por el compositor antioqueño en el Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires. Los cuartetos tercero y cuarto datan de 1968 y 1979, respectivamente. El más reciente de sus cuartetos, el quinto, fue comisionado por la Subgerencia Cultural del Banco

de la República con miras a su estreno en la sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango en interpretación del renombrado Cuarteto Latinoamericano.

El Cuarteto No. 5 resume algunas de las características más sobresalientes del prolífico compositor. El primer movimiento, un preámbulo introductorio, es una rica amalgama de cromatismo, ritmos libres y ritmos estrictamente concebidos a la manera de una *toccata* barroca. Hay instantes aleatorios, inteligentemente controlados por el compositor y alternados con pasajes de gran presencia rítmica..

En las obras de los últimos años se funden todos sus intereses en la música latinoamericana, el ritmo, la vanguardia y el pasado. Es ecléctica en esencia y en ella caben toda clase de combinaciones orquestales y de cámara, como experimentos con procedimientos barrocos de composición y rítmica telúrica.

#### ANEXO 4: sobre “Ut supra el Fénix”

Por: Juan Fernando Velásquez O.<sup>145</sup>

#### UN CONCIERTO DE ANIVERSARIO.

Esta noche, disfrutaremos de un concierto con un selecto programa y una de las más queridas y apreciadas solistas colombianas en el marco de los 52 años de la Universidad EAFIT. La Orquesta Sinfónica Universidad EAFIT hoy nos invita a realizar un recorrido que nos llevará desde la Viena clásica y el romanticismo alemán hasta la composición de música contemporánea en Colombia.

De esta manera, la Universidad a través de su orquesta sigue fiel al propósito de estar abierta al mundo, pero siempre teniendo presente las realidades locales. Además este concierto renueva una vez más su compromiso con la ciudad a través de su férreo apoyo a la cultura y las artes.

BLAS EMILIO ATEHORTÚA (1943).

Ut Supra el Fénix, Op. 250 (Segunda audición de la obra.)

Seguramente, la mejor introducción a esta composición pueda ofrecerla el siguiente texto de Yimi Arley Giraldo, candidato a magíster en música de la Universidad EAFIT, quien actualmente desarrolla su tesis en torno a esta obra del reconocido compositor colombiano:

“La obra fue escrita en octubre de 2009 durante el periodo de recuperación de un trasplante de riñón del maestro Atehortúa; la composición de esta obra tardó dos meses y los bocetos fueron realizados en el hospital. Simultáneamente, compuso

---

<sup>145</sup> Extraído de las notas al programa del “VI Concierto de temporada 2012” de la Orquesta Sinfónica EAFIT realizado en el auditorio Fundadores de la Universidad EAFIT, el jueves 3 de mayo, dirigido por la Maestra Cecilia Espinosa Arango.

una suite para cuerdas en homenaje al Hospital Pablo Tobón Uribe, lugar donde fue realizada la operación. El estreno de “Ut supra el Fénix” lo dirigió el propio compositor en un homenaje que le realizó la alcaldía de Medellín en el Teatro Metropolitano el 26 de octubre de 2010 con la orquesta Filarmónica de Medellín.

La obra es concebida por el compositor como un renacer y una nueva oportunidad de vida; por esto, el título “Ut supra el Fénix” que significa: “Como antes el Fénix” relacionado con la leyenda del Ave Fénix que renace de las cenizas. El compositor planteó la obra como una prueba personal luego del receso de sus actividades por la operación y como terapia para medir sus condiciones compositivas.

La obra está escrita en dos movimientos, cada uno con partes contrastantes y bien definidas entre sí, donde el compositor combina una número considerable de elementos, producto de la utilización de lenguajes y géneros musicales diferentes que buscan la creación de ambientes diversos. Por eso, la unidad entre los dos movimientos no se logra por la utilización de componentes melódicos o rítmicos idénticos, extraídos o derivados unos de otros (aunque utiliza algunos estilos de composición similares pero reservados cada uno a cada movimiento), sino por la concepción macro formal de la obra.

El elemento unificador más fuerte es la forma y la distribución del material dentro de cada uno de los dos movimientos; cada uno de ellos se puede dividir en 3 partes principales, con las dos partes extremas relacionadas y una parte interna contrastante. La obra, en su visión más amplia, está rodeada por dos secciones de consideración: una introducción en el primer movimiento y una coda en el segundo movimiento, lo que le da sentido de unidad estructural.”

## ANEXO 5: documental “Blas el hombre, la leyenda”<sup>146</sup>

“El Grupo Interdís (integrado por la matemática Galina Likosova, el ingeniero Hernán Humberto Restrepo y el médico Luis Carlos Rodríguez) no utiliza formatos predeterminados para realizar sus documentales. En el documental, se acercan al personaje casi como en un “reality”, al que le suman investigación etnográfica “para contar en forma documental la vida y obra del maestro.”

La grabación:

Aunque ya conocían su música, los integrantes del Grupo Interdís conocieron personalmente a Blas Emilio Atehortúa en la celebración de los 50 años del Teatro Pablo Tobón Uribe de Medellín, en 2002. Allí hablaron de la posibilidad de hacer un documental sobre su vida.

En 2003, viajaron a Bucaramanga, donde vivía y trabajaba el maestro. Las grabaciones, finalmente, se convirtieron en distintos viajes que llevaron a los investigadores a Bucaramanga, a Venezuela y a escenarios como Santa Elena, corregimiento de Medellín, donde nació Atehortúa.

Finalmente, y sin contar la música, en 2007 tenían ya 37 horas de grabación. Allí empezó la carrera por lograr también desde la edición un documental cargado de sentimiento, de imágenes que nada ocultan y que, por el contrario, muestran la realidad de un hombre que supo llegar a lo más alto de la escena musical colombiana y americana con su talento.

El estreno del documental se realizó en la sede de Medellín de la Universidad Nacional, a donde llegó el maestro Atehortúa, pese a su delicado estado de salud. En el homenaje, los integrantes del Grupo Interdís hablaron de su intención de registrar lo que la realidad les va contando y su experiencia les va dando.

---

<sup>146</sup> Descripción del documental realizado sobre la vida del maestro por el grupo INTERDIS de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín.

"Nosotros decimos que la lente debe servir para que la realidad se mire a sí misma y, de este mirarse a sí misma, se proyecta y se desarrolla. Este trabajo nos muestra a Blas hombre. Al Blas mirado desde sí mismo. A la belleza serena de sus espacios caseros, de su cocina, de sus espaguetis; de sus partituras, de sus alumnos, de su enfermedad, para proyectarlo desde allí a lo sublime y grande de su obra. A un hombre que sin duda, en vida, se convirtió en leyenda."

## ANEXO 6: Registro del concierto

Registro audiovisual del concierto (primera y segunda audición)